
YOURS, OF COURSE, IS THE RIGHT TO SELECT THE TIME, PLACE AND WEAPONS, SIR!
MR. DELIGHT, I'D LOVE TO DUEL WITH YOU... SWIZZLE STICKS AT TEN PACES... BUT THIS IS HARDLY THE TIME...
AN INNOCENT VICTIM HAS BEEN MURDERED... REAL TRAGEDY STARES US IN THE FACE AND YOU INDULGE IN PHONY THEATRICS...
I'M SORRY, MR. KIRBY... I GET CARRIED AWAY...
THAT'S BETTER! MAYBE YOU CAN BE OF SOME HELP TO ME...
Anatomía del Crimen
Guía de la novela y el cine negros
Mariano Sánchez Soler
TWO MUCH
DONALD E. WESTLAKE
soy
Plinio
el Jefe de la Policía Municipal de Tomelloso
HE'S A KILLER WHEN HE HATES!
HUMPHREY BOGART
MARY ASTOR
THE Maltese Falcon
GEORGE · LORRE
JOHN HUSTON
PENGUIN BOOKS
THE THIN MAN
DASHIELL HAMMETT
Raymond Chandler
FAREWELL, MY LOVELY
CHESTER HIMES
ALL SHOT UP
ED McBAIN
SHERLOCK HOLMES
Lectulandia

12

REINO DE CORDELIA



Escritor de novela negra y al mismo tiempo teórico del género, Mariano Sánchez Soler ha diseccionado la narrativa criminal, sus orígenes, el salto a la literatura española y su relación con el cine nacional e internacional. Subjetivo, apasionado y visceral, su visión compone una guía completa de este tipo de novelas y películas. Desde los orígenes, marcados por el interés por el enigma que siempre entraña la resolución de un crimen, hasta la crítica social que alumbró el nacimiento de la serie negra. Ilustrado con cubiertas y carteles de los mejores ejemplos del género, Anatomía del Crimen recomienda una amplia lista de títulos para leer y para ver.

Mariano Sánchez Soler

# Anatomía del crimen

## Guía de la novela y el cine negros

**ePUB v1.0**
**Crubiera** 02.05.13

Mariano Sánchez Soler, 2011.
Diseño portada: Reino de Cordelia

Editor original: Crubiera (v1.0)
ePub base v2.1

—¿Cómo puede ser tan dulce un hombre tan duro? —preguntó, con curiosidad.
—Si no fuera duro, no estaría vivo. Si no pudiera ser dulce, no merecería estarlo.

**Raymond Chandler**. *Playback*



Fred MacMurray y Barbara Stanwyck protagonizaron *Perdición*, con guión de Raymond Chandler y Billy Wilder basado en la novela *Double Indemnity* de James M. Cain.

# Introducción
# Todo lo quiero en negro

«Dans une société criminelle, il faut être criminel»[1], escribió Sade. Menos radical que el divino marqués, me conformo con escribir ficciones oscuras, donde el crimen y la aventura indagatoria me sumergen en los rincones más tenebrosos del alma humana.

En una sociedad como la nuestra, globalizada en un capitalismo sin barreras, la literatura negra, criminal, puede ser un buen modo de no sucumbir y hacer un exorcismo con el miedo, mientras apostamos por un género literario que debe ser preciso, verosímil, realista, como si se tratara de un mecanismo de relojería; un artefacto conectado a las zonas oscuras de la mente humana y a la violencia como fenómeno social: puro virtuosismo siniestro y de consecuencias imprevisibles. Así debe ser, en mi opinión, la bien llamada novela negra, evolución urbana, despiadada, amoral, revanchista… de la novela criminal clásica, la novela-enigma, que tan buenos ratos ofreció a nuestros biempensantes antecesores.

El jinete de la novela negra recorre el mundo. Desde Estados Unidos, cuna del género, con briosos corceles como Donald Westlake, Lawrence Block o James Ellroy, hasta Rusia, donde un autor como Julián Semionov escribió verdaderos bestsellers en plena perestroika, pasando por la Francia del neopolar de Manchette. Grecia, Suecia, Italia… Todos los países han adaptado las claves de la novela negra a sus características sociales diferenciadas, a su peculiar manera de entender la muerte. Y, con ella, se ha producido una explosión mundial de buena literatura.

La novela negra (llamada de tantas maneras: policíaca, criminal, *giallo*, polar, *detective story, crooc story*, misterio, thriller, suspense…) es un género narrativo que se detiene en la violencia para retratar nuestra sociedad con la ternura de una apisonadora. No olvidemos que los mejores relatos de la transición española han sido ofrecidos, a través de novelas negras, por autores capitaneados por Manuel Vázquez Montalbán, con sus relatos-crónica escritos desde la calle, que también es el infierno. Como ha explicado el propio Montalbán: «Nos aburría tanto lo que escribían los otros e incluso lo que escribíamos nosotros, que hicimos lo que haría cualquier en este caso: escribir lo que nos gustaría leer. Y, como reacción a la literatura merodeante que se llevaba en el tránsito de los años sesenta, a manera de expiación contra el periodo

de literatura clandestino-político-intervencionista, nos salieron historias en las que intervenía la aventura y el delito. Porque eran las historias que más nos habían impresionado en el cine o en las novelas policíacas baratas».

Resulta imposible explicar la historia del último siglo sin recurrir a la expresión del crimen en todas sus facetas y tamaños. «Si mato a un hombre, soy un asesino, pero quien mata a un millón es un héroe», cito de memoria las palabras de un Monsieur Verdoux escrito por un Chaplin/Welles rebosante del Dostoievski de *Crimen y castigo*. La novela negra es también la opción de quienes apostamos por el realismo, convencidos de que nuestra sociedad es mucho más dura que cuanto conocemos de ella; que la verdad se nos escapa entre los dedos como agua de alcantarilla y que, al final, siempre nos queda un fango, un lodo hecho literatura de la mejor; convertido en narraciones magníficas, impresionantes, contundentes, que llevan en su esencia el corazón y el coraje de sus autores, pero también sus fantasmas.

La novela policial española, desprendiéndose paulatinamente del mimetismo hacia los modelos norteamericanos, ha conseguido instalarse entre nosotros. La razón de la novela negra, su fortuna en España y su vitalidad como expresión literaria se debe a su visión del mundo, a su técnica narrativa, a su manera de contar historias impresas sobre el asfalto recalentado de nuestras calles, entre los grandes rótulos de neón y los pedigüeños harapientos.

Desde los clásicos, las claves temáticas del género se siguen cimentando en los abusos del poder, en las mentiras convertidas en verdades útiles por los farsantes, en la corrupción que circula desde los despachos de la dignidad monetaria hasta los escondrijos siniestros de la brutalidad, para iluminar los rincones oscuros de la naturaleza humana, víctima y verdugo a la vez.

Estas realidades provocan historias que bien merecen una novela, o mil. Porque yo, que procedo de la poesía y cultivo de manera implacable la literatura de no ficción, he descubierto a los mejores cronistas de mi época escondidos bajo la etiqueta de un género que sólo la estupidez puede considerar menor. Ya lo sentenció Raymond Chandler cuando, tras pedir que le mostraran a alguien incapaz de soportar la novela policíaca, concluyó: «Se tratará, sin duda, de un mentecato, un mentecato inteligente —es posible—, pero, de todos modos, un mentecato».

Desde Poe, desde Hammett, estos autores han mostrado su alma, sus existencias marcadas por tantas desesperaciones. Porque todos surcamos las páginas de la novela negra, como criminales en potencia o como víctimas capaces de aprender a disimular nuestra propia inmolación. Por las páginas de la *Anatomía del crimen* desfilan personajes y creadores que emocionan a este *guía* (Chandler, Hammett, Fuller, McBain, Thompson, Himes, Martín, Ledesma…), junto a ensayos sobre las claves genéricas y la creación literaria. Cine y novela criminal unidos en las ficciones y en la vida.

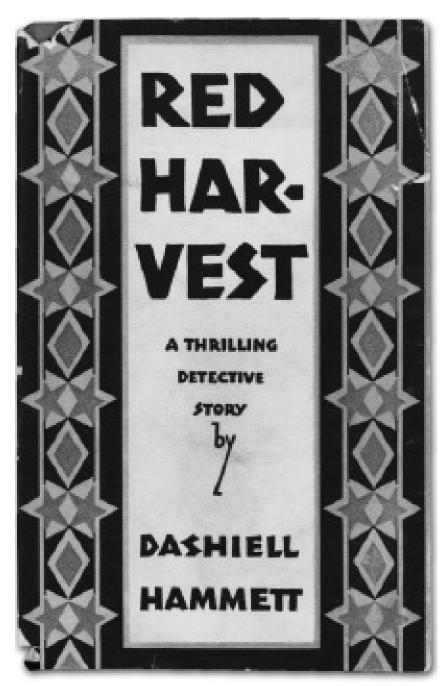


Bogart protagonizó, en 1941, *El Halcón Maltés* con guión basado en la novela de Dashiell Hammett.

# 1
# Cómo se escribe una novela negra
# (¿Se puede freír un huevo sin romperlo?)

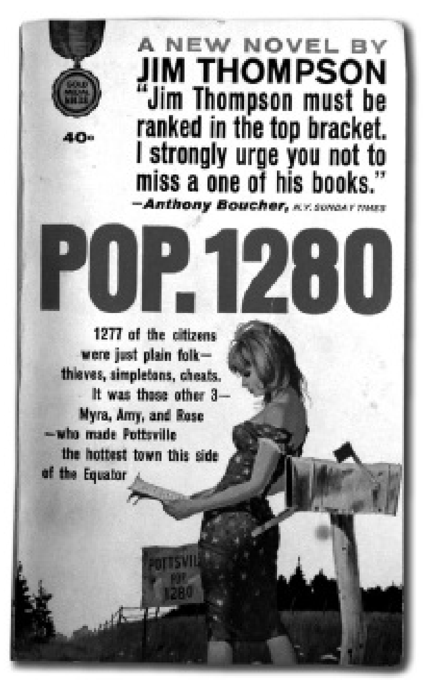
Como autor de novela negra, y estudioso del género, voy a tratar de responder en diez enunciados a la pregunta del millón de dólares: ¿Cómo se escribe una novela negra? Bien, vayamos por partes.

1. *La búsqueda de la verdad*. Si el objetivo de cualquier aventura, de cualquier creación artística, es la búsqueda de la verdad (y, si no, que se lo pregunten al hidalgo Alonso Quijano), la novela negra es la expresión más nítida de esta indagación literaria. Su objeto narrativo nace de la necesidad de desvelar un hecho oculto/misterioso que nos mantiene sobre ascuas. A través de sus páginas, el autor se propone, además, desentrañar el impulso escondido que mueve a los personajes y que justifica la existencia del relato desde el principio al fin.
2. *La intriga: del quién al cómo*. Una novela negra debe escribirse con esa voluntad de intriga, de revelación; cada capítulo, cada página, tiene que conducir al lector hasta la conclusión final sin concederle el más mínimo respiro. Sin embargo, a diferencia de la novela rompecabezas clásica (Christie, Conan Doyle…), que cimentó la gloria de la novela policíaca desde los inicios de la era industrial, en la novela negra escrita a partir de Hammett, con la corriente *hard-boiled* (duro y en ebullición), tanto o más importante que saber quién o quiénes cometieron un hecho criminal es descubrir cómo se llega hasta la conclusión. Ahí está *Cosecha roja*, del gran Dashiell Hammett, cualquiera de las novelas de Chandler o el Chester Himes de *Un ciego con una pistola*, como ejemplos del cómo. También es importante el por qué, aunque su respuesta puede resultar secundaria en una sociedad como la nuestra, en la que, como todo el mundo sabe, es más rentable fundar un banco que atracarlo.




Edición americana de *Cosecha Roja*.

1. *La acción esencial*. Si en la definición clásica de Stendhal «una novela es un espejo a lo largo de un camino», la novela negra es una narración itinerante que describe ambientes y personajes variopintos mientras se persigue el fin, la investigación, la búsqueda. La acción manda sobre los monólogos interiores, y la prosa, cargada de verbos de movimiento, se hace imagen dinámica y emocionante. Es un camino urbano, ajeno a las miradas primarias y a las mentes biempensantes, donde la creación de personajes y la descripción de ambientes resulta fundamental y exige al autor una planificación previa a la escritura. Aquí radica uno de los rasgos esenciales de la novela negra, que la convierte, de este modo, en novela urbana, social y realista por antonomasia.
2. *El argumento*. Veamos: aventura indagatoria, intriga, realismo, crítica social, espejo en movimiento… Sin embargo, como diría Oscar Wilde, para escribir una novela (negra), sólo se precisan dos condiciones: tener una historia (criminal) que contar y contarla bien. ¿Y qué debemos hacer para conseguirlo? Antes de empezar a escribir, es preciso tener un argumento desarrollado, una trama en ciernes, un esquema básico de la acción por la que vamos a transitar. Saber qué historia queremos contar: su tema central. Después, al correr de las páginas, los acontecimientos marcarán sus propios caminos, a veces imprevisibles, pero el autor siempre sabrá hacia dónde dirige su relato. Un buen mapa ayuda a no perderse.



Edición americana de *1280 almas*.

1. *Lo accesorio no existe*. La voluntad de contar una historia y atrapar con ella al lector permite pocas florituras y ningún titubeo. Toda la narración ha de estar en función de la historia que pretendemos escribir. Si leemos *1280 almas*, de Jim Tdiompson, por ejemplo, descubrimos que el novelista escribió una historia exacta, ajustada, sin ningún pasaje prescindible. No en vano, es una obra maestra de la narrativa moderna. Es cierto: una novela criminal puede contener todo tipo de elementos disgregadores de la trama, divagaciones caprichosas, puede cambiar de espejo a lo largo del camino; pero entonces no nos encontraremos ante una novela negra, aunque se mueva alrededor de la resolución de un crimen o se describa un proceso judicial. En la novela negra, como en la poesía, lo accesorio no existe. Un poema puede ser bellísimo pero, si quiere llamarse soneto, tendrá que escribirse, como mínimo, en endecasílabos. Es una regla fundamental del juego. Lo mismo ocurre con la novela negra: hay que elaborarla en función de unas reglas (que aquí estoy disparando a quemarropa) aceptadas a priori por el autor. Y para que sea buena literatura, hay que escribirla bien.
2. *La construcción de los personajes*. Cuestión clave: antes de comenzar a escribir, conviene saberlo todo sobre ellos. Su pasado, su psicología, su visión del mundo y de la vida… Si conocemos a los personajes principales (y muy especialmente al narrador o conductor de la historia, si es uno), el relato discurrirá fácilmente, se deslizará a través de las páginas como el jabón sobre una superficie de mármol y el lector no podrá abandonar el libro hasta el párrafo final. Para ello, se aconseja realizar una biografía resumida de los personajes principales, como si se tratara de una ficha policial o un currículum para obtener trabajos basura,

dos instrumentos de la vida real muy útiles en la creación literaria.

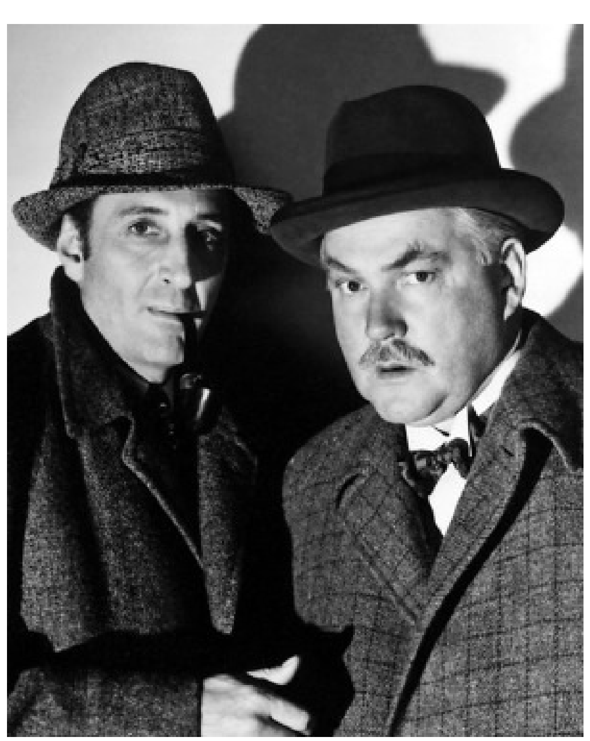



Cartel original de *El sueño eterno*, de Howard Hawks.

1. *La fuerza de los diálogos*. Cuando hablan, los personajes deben utilizar la jerga precisa, sin abusar, con palabras claves, pero sin caer en un lenguaje incomprensible y cambiante. Vale la pena utilizar de manera comedida palabras profesionales. Por ejemplo, si habla un policía, cuando vigila a un sospechoso está marcándole; un confidente es un confite; cuando matan a alguien, le dan matarile… Cada diálogo cuenta una historia, y muchos personajes que desfilan por la novela negra se muestran a sí mismos a través de sus palabras. El diálogo es un vehículo para mostrar su psicología y sus fantasmas. Un ejemplo clásico: Marlowe, en *El sueño eterno*, se disculpa ante la secretaria de Brody, a la que ha golpeado: «¿Le he hecho daño en la cabeza?», pregunta el detective. «Usted y todos los hombres con los que me he tropezado», contesta la mujer.
2. *Documentarse para ser verosímil*. Para que el lector se crea el relato que se está contando, el autor debe documentarse con el objetivo de no caer en mimetismos fáciles (especialmente cinematográficos). Por ejemplo, en España los jueces no usan el mazo, como los anglosajones, sino una campanita; los detectives españoles no investigan casos de homicidio ni llevan pistola (salvo rarísimas excepciones). Hay que conocer las cuestiones de procedimiento, no para convertir la novela en un manual, sino para no caer en errores de bulto. La verosimilitud lo exige para que el lector se crea nuestra historia. Hay que saber de qué se está hablando. Por ejemplo, de qué marca y calibre es la pistola reglamentaria de la policía española, si una pistola es lo mismo que un revólver, cómo se realiza en España un levantamiento de cadáver… y tantas otras dudas que surgen a lo largo de la acción.
3. *El mundo del crimen*. Si la trama que mueve una novela negra ha de ser creíble,

los métodos del crimen también. La conclusión de un hecho criminal ha de llegar por los caminos de la razón. En el siglo XXI, los enigmas rocambolescos, los venenos exóticos y las conspiraciones insólitas han sido reemplazados por la corrupción institucional, las mafias, los delitos económicos vestidos de ingeniería financiera o el crimen de Estado. Vivimos en una era post-industrial donde la novela negra es un testigo descarnado de las cloacas que mueven el mundo, más allá del agente moralizador de la burguesía que campaba en las páginas de las novelas-enigma tradicionales. Los tiempos han cambiado y no hay retorno posible. El realismo y la denuncia imponen su rostro literario. Los mejores personajes de la novela negra actual son malas personas, pero, como diría Orwell, algunas son más malas que otras.

4. *Advertencia final: nada de trucos*. Poe, en *Los crímenes de la calle Morgue,* inauguró el género policíaco y el género negro posterior al crack de 1929, porque, al escribir esta historia, planteó al lector el juego de descubrir una verdad, en apariencia sobrenatural, con las armas de la razón, a través de una investigación detectivesca. Esa voluntad del novelista, esta complicidad con el lector, exige al escritor no hacer trampas en la construcción de sus historias criminales y plantea, al mismo tiempo, una relación privilegiada con el receptor de sus novelas. Divertir, entretener, emocionar, escribir para ser leído… ¿No es este el objetivo de la literatura? Hay que jugar limpio con el lector. ¡Las manos quietas o disparo! Para freír un huevo, es preciso romper la cáscara. Siempre.



Basil Rathbone y Nigel Bruce son Sherlock Holmes y el doctor Watson en *El perro de los Barkerville* (1939), dirigidos por Sidney Lanfield.

# 2
# Heterodoxos y desterrados

Los grandes escritores, los creadores, han sido siempre heterodoxos; han abierto caminos literarios nuevos mientras vertían su alma en la escritura. Fueron muchos los autores al margen de la moda, de la cultura oficial, plácida, que han aportado a la literatura una nueva mirada, estilística y temática. En Estados Unidos, a finales del siglo XIX, a estos autores los llamaban bíblicamente «los ismaelitas"», los que atraviesan el desierto. Herman Melville, autor de *Moby Dick* y de *Bartleby el escribiente*, y Edgar Allan Poe fueron dos casos claros de escritores heterodoxos, que buscaban respuestas diferentes. Dos «ismaelitas».

El mismo género policíaco es un ejemplo de heterodoxia desde su fundación. Edgar Allan Poe inventó la novela policíaca revolucionando la narrativa gótica de hechos extraordinarios, monstruos y fantasmas. El 1841, en *Los crímenes de la calle Morgue*, apela a la fuerza de la razón para desvelar un misterio y plantea al lector el juego del raciocinio como si fuera una partida de ajedrez. Además, inventa el misterio de la habitación cerrada e inaugura la saga de los detectives aficionados (Dupin). Además, aporta el primer retrato criminalístico de un asesino. Los criminólogos, del mismo modo que los novelistas policíacos, consideran al Poe de la calle Morgue, su acta fundacional. El gran Edgar escribe en el prólogo de este relato: "Entre el ingenio y la capacidad analítica existe en realidad una diferenciación aún mayor que entre la fantasía y la imaginación, si bien de una naturaleza casi estrictamente análoga. Se descubrirá de hecho que el ingenioso es siempre fantaseador y el verdadero imaginativo es analítico.

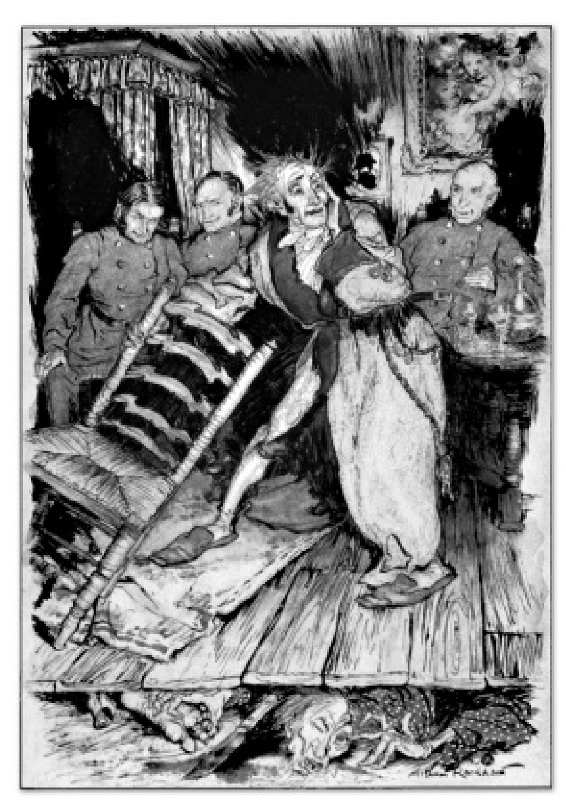
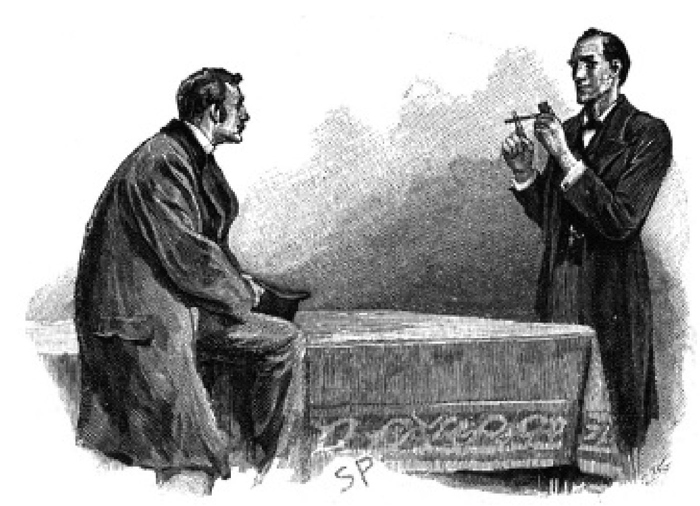


Ilustración de Arthur Rackham para *El crimen de la calle Morgue*.

«La narración que sigue parecerá al lector una ilustración de las proposiciones que acabo de apuntar.

»Residiendo en París durante la primavera y parte del verano de 18…, trabé relación con monsieur C. Auguste Dupin.

»Heterodoxia y libertad creativa, originalidad. También Arthur Conan Doyle innovó el género. Dio un paso más allá. Sherlock Holmes utiliza la deducción y el cálculo de probabilidades e introduce la aventura, cambiando el registro de la novela policíaca que se hacía hasta este momento. Incluso en la primera novela de la saga, *Estudio en escarlata* (1887), dedica algunos párrafos despectivos a Dupin y a Poe y pone en boca de Holmes estas palabras: "No me cabe duda de que usted cree hacerme una lisonja comparándome a Dupin. Pero, en mi opinión, Dupin era un hombre que valía muy poco. Aquel truco suyo de romper el curso de los pensamientos de sus amigos con una observación que venía como anillo al dedo, después de un cuarto de hora de silencio, resulta en verdad muy petulante y superficial. Sin duda poseía un algo de genio analítico, pero no era, en modo alguno, un fenómeno, según parece imaginárselo Poe».



Holmes y Watson en *Estudio en escarlata*, ilustrado por Sidney Paget.

En la década de los años veinte, Dashiell Hammett, en palabras de Raymond Chandler, «saca el crimen del jarrón veneciano y baja la novela de misterio a la calle», introduce el realismo, la delincuencia organizada., la ciudad como centro de la acción. Además, hace literatura con un estilo nuevo, donde los pensamientos y planteamientos de los personajes se conocen a partir del movimiento, por lo que hacen, no por lo que dicen. El lector comprende lo que piensan por lo que pasa. *Cosecha roja* es el exponente más claro.

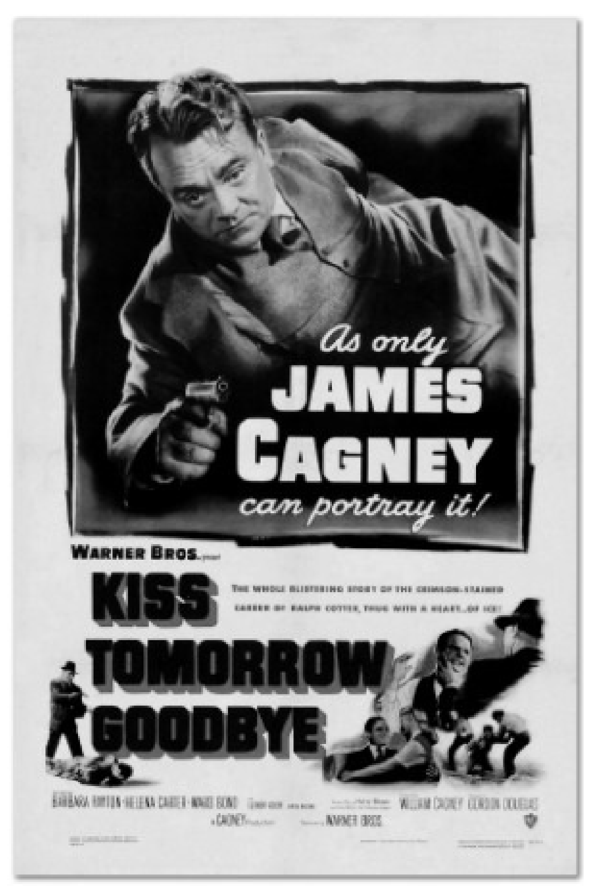
Cuando todo el mundo hacía novela *hardboiled* a la manera de Hammett, o siguiendo su estela, desde esa escuela narrativa, otro heterodoxo, Raymond Chandler, se planteó describir emociones, hacer melodramas donde la descripción de personajes, de lugares, de momentos, se convierte en la clave de sus novelas. E inventa a Philip Marlowe, todo un icono de la cultura californiana[2].

Se ha hecho muy buena literatura negra, sin duda, pero son muy pocas las obras heterodoxas, innovadoras, originales, que marcan nuevos caminos. Y son contados también los autores que siguen sendas nuevas: Poe, Conan Doyle, Hammett, Chandler. La novela de misterio se convierte en novela negra. La calle y el crimen marcan el ritmo de las historias. En la literatura negra norteamericana brillan con luz propia las novelas de Horace McCoy, de Edward Anderson, de David Goodis, de Jim Thompson, de Patricia Highsmith…

Desde Poe, los mejores autores de novela criminal han mostrado su alma marcada por tantas desesperaciones. Porque todos surcamos las páginas de la novela negra, como criminales en potencia o como víctimas capaces de aprender a disimular nuestra propia inmolación. Sumergidos en Poe, en Conan Doyle, en Hammett, en Chandler, hasta llegar a Chester Himes, el último gran ismaelita de la cultura norteamericana, el último heterodoxo original que aportó una mirada nueva, personal, revolucionaria, a la novelística en general y a la literatura policíaca en particular.

Como ismaelita alejado de la cultura oficial norteamericana, siempre brilló por sus ausencias. Por ejemplo, en una obra clásica para el estudioso, como es *A*

*Catalogue of Crime*, de Jacques Barzun y Wendell Hertig Taylor (Ed. Harper & Row. New York, 1971), Chester Himes no figuraba, a pesar de que años antes, los especialistas franceses Boileau-Narcejac, en la edición de 1964 de *Le roman policier* (Payot, París), escribían que, a su juicio, los dos más grandes novelistas americanos del momento eran Horace McCoy y Chester Himes.




Cartel de *Kiss Tomorrow Goodbye* (en España, *Corazón de hielo*), basada en la novela homónima de Horace McCoy.

En la actualidad, Himes está en todas las enciclopedias y estudios como uno de los grandes renovadores del género y de la narrativa norteamericana en general. *Un ciego con una pistola*, una novela trascendental para mi generación, Himes empieza así: «Un amigo mío, Phil Lomax, me contó que un ciego había disparado con una pistola contra un hombre que le había abofeteado en el metro y había matado a un espectador inocente que leía tranquilo su periódico al otro lado del paseo. Y pensé: maldita sea, igual que las noticias de hoy, las revueltas en los guetos, la guerra a Vietnam, los actos masoquistas en el Medio Oriente. Después pensé en algún de los líderes de voz estridente que incitan los nuestros vulnerables hermanos del alma y las fustigan para que se hagan matar, y finalmente pensé que toda violencia desorganizada es como un ciego con una pistola».



Humphrey Bogart interpreta a Philip Marlowe en la película *El sueño eterno*.

# 3
# Chandler frente a Hammett. La creación de Philip Marlowe

«He vivido mi vida al borde de la nada».

**Raymond Chandler**, en 1959

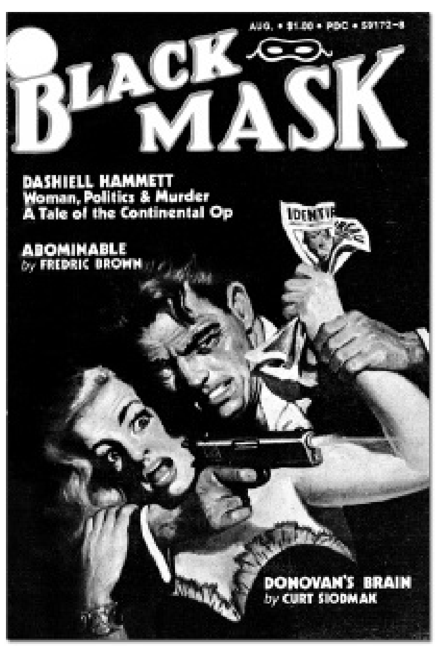
La mejor literatura inglesa de hoy está escrita por los americanos, pero no en ninguna tradición purista. Han vulgarizado la lengua como lo hizo Shakespeare y lo han hecho en la violencia del melodrama y desde la tribuna de prensa. Han removido las tumbas y escarnecido a los muertos. Que es como debería ser[3].

Son palabras de Raymond Thornton Chandler, nacido en Chicago el 26 de julio de 1888, educado en Inglaterra y fallecido en la población californiana de La Jolla casi setenta y un años más tarde. Así habla un crítico literario valioso y uno de los grandes novelistas norteamericanos de la segunda mitad del siglo XX, un renovador de la novela criminal y, sin duda, uno de los escasos autores modernos que ha aportado un personaje universal a la literatura y al arte cinematográfico: su detective Philip Marlowe. A decir de muchos, el más importante detective de la literatura mundial, sólo comparable al Sherlok Holmes de Arthur Conan Doyle.

En Philip Marlowe se concentra la aportación literaria de Chandler, un escritor de formación clásica, poeta en sus comienzos, traductor de Cicerón al inglés directamente del latín como ejercicio estilístico y que llegó a la literatura criminal por avatares del destino.

Cuando se lanzó al relato policial, tras su despido de una empresa petrolera, Raymond Chandler era ya un hombre maduro que, en sus escritos, cultivaba un inglés británico. Tenía cuarenta y cinco años cuando envió su primer relato a *Black Mask* después de cinco meses redactándolo. Según sus propias explicaciones, para escribirlo había tenido que «aprender el inglés americano igual que si fuera un idioma extranjero»[4].

Durante sus cinco años en *Black Mask*, siguió los pasos del maestro Dashiell Hammett y se curtió en la gran escuela del relato *hard-boiled*, forjado alrededor del personaje del detective duro y desengañado.




Portada de la revista *Black Mask*, en la que publicaron entre otros Dashiell Hammett, Raymond Chandler y Erle Stanley Gardner.

«Hammett sacó el asesinato del jarrón de cristal veneciano y lo tiró al callejón», escribiría Chandler en *El simple arte de matar*. «Yo no inventé el relato criminal y nunca he ocultado mi opinión de que Hammett tiene, si no todo el mérito, al menos casi todo. Todo el mundo imita cuando empieza. Es lo que Stevenson llamó ser "un simio diligente"»[5].



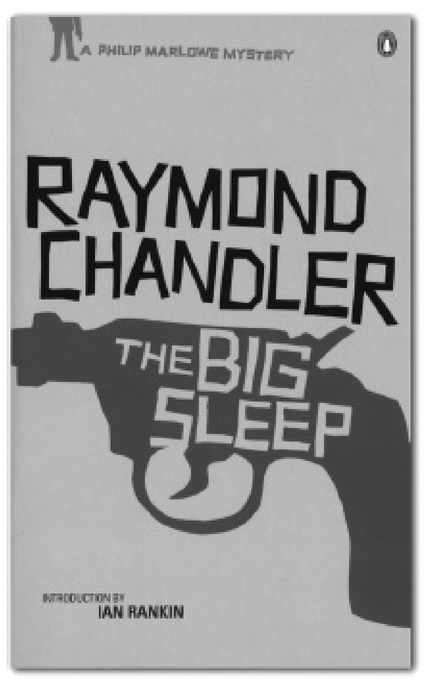
Raymond Chandler.

Admirador de Hammett, con quien sólo coincidió personalmente en una ocasión, Raymond Chandler poseía una soltura verbal de la que carecía el autor de *La llave de cristal*. Su lenguaje era capaz de decir cosas que Hammett «no sabía expresar o no sentía la necesidad de decir». Según Chandler, el lenguaje del maestro «no dejaba ecos, no evocaba imágenes», y desde la escuela de *Black Mask*, él estaba buscando su propia ascensión hacia el objeto literario.

«Todos crecimos juntos, por así decirlo —ha explicado Chandler—, y todos escribíamos en el mismo idioma, y todos nos hemos ido apartando más o menos de él. Muchos relatos de *Black Mask* sonaban igual, del mismo modo que suenan igual muchas obras de teatro isabelinas. Siempre ocurre lo mismo cuando un grupo explota una tendencia nueva»[6].

Las historias tenían que ser violentas por convención. Y algunos, como él, trataban de escapar de la fórmula. «Exceder los límites de una fórmula sin destruirla es el sueño de todo escritor de revista que no sea un simple ganapán». Y Chandler quería ser un poco más humano, superar a Hammett en este tratamiento de las historias criminales, interesarse más por la manera de vivir de la gente que por la forma violenta de morir.

Así lo explicaría el propio Chandler, posteriormente: «Hace mucho tiempo, cuando escribía para los *pulps*, introduje en un relato una línea como ésta: "Salió del coche y caminó por la soleada acera hasta que la sombra del toldo de la entrada cayó sobre su rostro como el tacto del agua fría". La suprimieron cuando publicaron el relato. Sus lectores no apreciaban estas cosas, sólo les interesaba la acción. Me propuse probar que estaban equivocados. Mi teoría era que los lectores sólo se imaginaban que les interesaba únicamente la acción; que, en realidad, aunque no lo sabían, la acción les preocupaba muy poco. Lo que les gustaba, igual que a mí, era la creación de emociones a través de la descripción y el diálogo»[7].




Edición americana de *El sueño eterno*.

Un ejemplo de esta creación de emociones está en la presentación del detective Philip Marlowe, en su primera aventura, cuando llega a la mansión de los Sternwood. Mientras espera en la entrada, relata: «Encima de la puerta de entrada, había un vitral en el que figuraba un caballero con armadura oscura rescatando a una dama que se hallaba atada a un árbol, sin más ropa encima que una larga y muy oportuna cabellera. Tenía levantada la visera de su casco, como muestra de sociabilidad, y jugueteaba con las cuerdas que ataban a la dama, al parecer sin resultado alguno. Me detuve un momento y pensé que, de vivir yo en esa casa, tarde o temprano tendría que subir allí y ayudarle, ya que parecía que, en realidad, él no intentaba desatarla»[8].

Esta simple descripción explica ya la magnitud del personaje como objetivo literario. Por eso, cuando el general Sternwood le pregunta sobre su persona, Marlowe le responde: «Hay poco que decir. Tengo treinta y tres años; fui al colegio y, si es necesario, aún puedo hablar inglés. Y no hay gran cosa en cuanto a mi profesión. Trabajé para mister Wilde, el fiscal del distrito, como investigador. Su investigador principal, un hombre que se llama Bernie Ohls, me telefoneó y me dijo que usted quería verme. Soy soltero, porque no me gustan las mujeres de los policías».

«—Y un poco cínico —dijo el anciano, sonriendo—. ¿No le gustaba trabajar para Wilde?

»—Fui despedido por indisciplina. Mi índice de indisciplina es alto, general».

El nuevo caballero andante racional, individualista y callejero se ha puesto en marcha. Duro, desengañado, impertinente, sin más locura que la de caminar al borde del abismo y sortear la legalidad para cumplir, a su manera, un código ético personal y dar rienda suelta a una visión sentimental a prueba de cambalaches.



Bogart «enamora» a Lauren Bacall en *El sueño eterno*, de Howard Hawks.

## LA FICHA DE UN DETECTIVE

Philip Marlowe nació en el pueblo californiano de Santa Rosa, al norte de San Francisco, un lugar en el que también había vivido la familia del novelista Raymond Chandler. La fecha de nacimiento de Marlowe se desconoce, si bien pudo ser en el año 1905, ya que, cuando se encargó del chantaje al general Sternwood, en 1938, dijo tener treinta y tres años, que en la versión de Hawks elevaron a cuarenta. Sin embargo, como detective privado que maneja la información a su antojo, en 1953 dijo que tenía cuarenta y dos años y, en 1958, confesó cuarenta y tres años y medio.

Tampoco su padre literario desveló este detalle cuando, el 19 de abril de 1951, respondió por carta a un admirador llamado D. J. Ibberson, en la que dibujó una pequeña biografía de Marlowe. A Chandler le molestaba la curiosidad de los lectores por este tipo de detalles, porque a él lo que le interesaba realmente era la personalidad, los sentimientos y la actitud ante la vida del personaje.

Marlowe jamás habló de sus padres ni se le conocen parientes vivos. Estudió un par de años en la Universidad de Oregón, en Eugene, si bien pasó también por la Universidad Estatal de Oregón, con sede en Corvalis. Dejó los estudios por motivos desconocidos, regresó a California y se instaló en la ciudad de Los Ángeles, donde trabajó como investigador de una compañía de seguros, y después en la oficina del fiscal del distrito bajo las órdenes del investigador principal, Bernie Ohls. Perdió el empleo por causas jamás desveladas. Indisciplina, impertinencia… pero se asegura que ocurrió por un exceso de celo profesional para desvelar algunos asuntos que a sus superiores no convenía que salieran a la luz[9]. Sacó licencia como detective privado y, en el sexto piso del Cahuenga Building de Los Ángeles, montó una oficina compuesta por una pequeña sala de espera y un despacho. Desde entonces, trabaja tan solo que ni siquiera tiene secretaria, por lo que pierde clientes a menudo. Cobra normalmente veinticinco dólares diarios más gastos, aunque puede cambiar la tarifa según la catadura del cliente. Vive en un apartamento barato, acorde con sus posibilidades económicas. Lleva armas porque lo exige la profesión, pero sólo las utilizaría en defensa propia o en momentos desesperados. Fuma y bebe con normalidad, sin excesos. Aunque el *gimlet* (mitad gin, mitad lima de Rose) es su combinado favorito, no se muestra demasiado exigente en asunto de bebidas. La única afición que se le conoce es el ajedrez, aunque sin apasionamientos. Odia la corrupción, desprecia a los ricos (a quienes identifica frecuentemente con el gran crimen, mientras a los delincuentes de poca monta suele presentarlos como el resultado de la injusticia social) y mantiene una relación crítica con la policía. «En esta ciudad, la ley protege al que paga», afirma en *Adiós, muñeca*. «Mientras ustedes [los policías] no sean dueños de sus propias almas, no lo serán de la mía», dice en *La*

*ventana siniestra*.




Cartel de *Adiós, muñeca*, con Robert Mitchum como Philip Marlowe.

De sus aventuras amorosas, la única que llegó a matrimonio fue su relación con Linda Loring, hija de un magnate de la construcción y cuñada de Terry Lennox, a la que conoció en 1953, durante *El largo adiós*, y con la que reanudó su relación en 1958, en el último capítulo de *Playback*. Al año siguiente, se casó con ella y se fue a la zona residencial de Poodle Springs, pero no acabó su matrimonio porque a Chandler le llegó el *sueño eterno* el 26 de marzo de 1959. Cuando esto ocurrió, Marlowe vivía entre los ricos de Poodle Springs, gracias a la fortuna de su mujer, pero se resistía a ser y actuar como uno de ellos. Así se lo explicó al mayordomo: «Técnicamente, eres un sirviente. De hecho, eres un amigo. Parece que hay un protocolo para estas cosas. Tengo que respetar el protocolo igual que tú. Pero, detrás de todo esto, sólo somos un par de tipos»[10].

En sus encargos, Marlowe ha preferido muchas veces no cobrar el trabajo, simplemente porque descubrir la verdad le dejaba más que satisfecho. En esta búsqueda de la verdad está el objeto de su aventura literaria, la reflexión de Chandler sobre el mundo que le ha tocado vivir y sobre la condición humana. Como en cualquier obra de arte que se precie.

Del mismo modo que Dickens había creado Londres y Balzac París para que las generaciones futuras conocieran esas ciudades esenciales, en cuerpo y alma, Raymond Chandler *creó* Los Ángeles del siglo XX como ciudad literaria total; como escenario que abarcaba todos sus escondrijos y personajes, sin distinción. Y lo hizo a través de los ojos y las peripecias de su detective:

«Tienes nombre de duque, pero eres un don nadie», le dice Claire Trevor en *Murder, my sweet* (1944), la primera aparición del detective Marlowe, como tal, en la

pantalla cinematográfica[11]. Había nacido un héroe-antihéroe neorromántico[12], un rebelde moderno salido de las clases populares, acostumbrado a deambular por las cloacas. Como escribió el propio Chandler: «No niego al escritor policíaco el privilegio de hacer de su detective la persona que más le guste; filósofo, poeta, estudiante de cerámica o egiptología o un maestro en todas las esencias… Lo que no puedo soportar es la afección de nobleza que no le va a este trabajo y que es, de hecho, una expresión inconsciente de esnobismo… Quizá el problema reside en que yo mismo soy un producto de la escuela pública inglesa y conozco a estos tipos por dentro y por fuera. El único exalumno de una escuela pública que podría ser un verdadero detective sería el exalumno rebelde, como George Orwell».

Marlowe dice en una ocasión a su antiguo jefe de la oficina del fiscal del distrito: «Yo soy un romántico, Bernie. Si oigo voces llorando en la noche, tengo que salir a ver qué es lo que pasa. Por este camino no ganaré ni un centavo. Esto no da ningún porcentaje».

Tenemos un personaje literario nacido de las historias cortas que Chandler escribió en los *pulps*, en cuyas páginas fue gestándose su detective bajo nombres como John Dalmas, Ted Carmady o Mallory. Al principio, el personaje tenía las características típicas del género que se publicaba en revistas baratas como *Black Mask* y *Dime Detective Magazine*: el detective era duro, fuerte, atractivo para las mujeres, un hombre honesto en un trabajo corrompido. Un personaje común en la novela norteamericana, desde Mark Twain (Huckleberry Finn) a Hemingway (Nick Adams), pero Chandler convirtió a su detective en el narrador de las historias, el único suministrador de información, el ojo que ofrece su punto de vista y destila en él su propia personalidad, mientras interpreta el mundo que le rodea.

Y en ese territorio, Phillip Marlowe era un tipo ocurrente enfrentado a personajes, en ocasiones, tan sarcásticos como él. En *La ventana siniestra*, pregunta a Kenny Haste, reportero de la sección policial del *Chronicle*, sobre el dueño de un garito: «¿Morny es peligroso con las mujeres?». Y el periodista le responde: «No seas puritano, amigo. Las mujeres no lo llaman peligro»[13].

Pero también un aficionado a las causas perdidas, con debilidad por los más frágiles. En *El largo adiós*, por ejemplo, un petulante guardacoches orgulloso de su uniforme blanco, ve a Marlowe cargando con el viejo borracho Terry Lennox y le espeta: «Si por mí fuera, lo dejaría caer en la primera cloaca y seguiría viaje. Estos malditos borrachos no hacen más que crearle a uno dificultades, sin dar ninguna ventaja. Tengo mi filosofía sobre estas cosas. Tal como anda la competencia en nuestros días, la gente tiene que reservar sus fuerzas para defenderse en los cuerpo a cuerpo». Y el detective le contesta: «Veo que gracias a eso ha logrado usted mucho éxito».



Elliot Gould era Marlow en *El largo adiós*, dirigida por Robert Altman.

Tras la frase afilada y el comentario jocoso, mordaz a veces, incisivo casi siempre, se escucha en la voz del personaje lo que Chandler calificó como «la controlada emoción semipoética».

La obra maestra de Chandler, *El largo adiós*, trata sobre la amistad y la traición. No me resisto a reproducir un fragmento del diálogo con su viejo amigo Terry Lennox, que le ha utilizado para sus planes criminales y ahora vive bajo otra identidad y con otro rostro. Marlowe le advierte:

"Usted compró mucho de mí y por nada, Terry. Por una sonrisa, una inclinación de cabeza, un saludo con la mano y algunas copas tomadas de vez en cuando en un bar tranquilo y confortable. Fue agradable mientras duró. Hasta la vista amigo. No le digo adiós. No se lo dije cuando tenía algún significado. Se lo dije cuando era triste, solitario y final.



Cartel de *Erase una vez en América*.

«—Regresé demasiado tarde —responde Lennox—. Estos trabajos plásticos llevan tiempo.

»—Usted no hubiera regresado si yo no hubiera descubierto todo el asunto».

Cuando, a continuación, con «un reflejo de lágrimas» en los ojos, Terry Lennox intenta justificar su traición, Marlowe le responde, manteniendo las distancias:

«—En muchos sentidos usted es un muchacho bueno. No lo estoy juzgando y nunca lo hice. Lo que pasa es que usted ya no está aquí. Hace tiempo que se fue. Ahora usa ropas finas y perfume y está tan elegante como una ramera de cincuenta dólares.

»—No hago más que representar un papel —dijo casi con desesperación—. (…) Todo esto no es más que una representación. No hay nada más. Aquí dentro se golpeó el pecho con el encendedor— no hay nada. Antes había algo, Marlowe. Hace mucho tiempo. Bueno… creo que éste es el final de todo.

»Se puso en pie y yo hice lo mismo. Me extendió la mano y se la estreché.

»—Hasta la vista señor Maioranos. Me alegro de haberle conocido… aunque sea por un momento.

»—Adiós.

»Se dio la vuelta y se encaminó hacia la salida».

El diálogo final de *Érase una vez en América*, la obra maestra de Sergio Leone, a mi entender, es una adaptación clarísima del espíritu y del encuentro con el viejo amigo traidor de *El largo adiós*. Sobre él planea la sombra de Chandler, como la de Joseph Conrad se cierne sobre *Apocalypse now*, de Francis Ford Coppola. Por no hablar de la trama de *El sueño eterno*, copiada por los hermanos Coen en su magnífica *El gran Lebowski*, para mayor gloria del detective privado post-moderno.

El gran Julian Symons, novelista y estudioso británico fallecido hace varios años y a quien tuve el placer de conocer en la Semana Negra de Gijón, escribe la siguiente apreciación: «Chandler tenía una especial sensibilidad para el sonido y el valor de las palabras, a lo que añadía un ojo muy certero para los lugares, las cosas, la gente y los chascarrillos (esa palabra pasada de moda parece la más adecuada en su caso), que tanto en el tono como en la oportunidad son casi siempre perfectos».

Es imposible resumir en una o en cien citas el instinto casi perfecto de Chandler para el diálogo, y sus novelas hay que leerlas en muchas ocasiones con un lápiz en la mano para subrayarlas. A la fuerza del lenguaje con que hablan las estrellas de cine, los agentes de publicidad, la gente acomodada, los gángsters o los policías, se une el rechazo que despierta en Chandler la mezquindad y la corrupción, así como la seriedad con que trata los hechos violentos.

Como afirma Symons, es cierto que nosotros, en la actualidad, seguimos leyendo a Chandler, sobre todo, por su manera de escribir y, después, por su ambiente californiano, por sus rasgos de humor, por su observación de la sociedad y por el personaje de Marlowe.

«Sam Spade y el Continental Op [creados por Hammett] poseen un código ético rudimentario —escribe Symons—, pero se trata de seres rudos entregados a una labor sucia. Estoy seguro de que los detectives privados eran más o menos como ellos. Philip Marlowe, en cambio, se convierte después de cada libro más bien en un arquetipo de realización personal, en una expresión idealizada del propio Chandler, en una concepción estrictamente literaria»[14].

Desde 1938, en que escribió su primera novela larga, *El sueño eterno*, a la edad de cuarenta y nueve años, Raymond Chandler construyó sus historias basándose en relatos cortos anteriores. Recurrió a lo que él denominaba «*canibalismo*». Tomaba dos o más historias cortas, las ensamblaba hasta fundirlas en una trama y, después, sobre estos materiales escribía totalmente su libro, hasta el punto de convertirlo en una obra completamente nueva. Los relatos publicados en *Black Mask. Asesino en la lluvia* (*Killer in the Rain*, 1935) y *El telón* (*The Curtain*, 1936), están en el origen de *El sueño eterno*; dos cuentos de 1937, ¡*Busquen a la muchacha! (Try the Girl*!) y *El jade del mandarín (Mandarina's Jade*), sirvieron de base para *Adiós, muñeca* y para escribir *La dama del lago*, se inspiró en un relato del mismo título escrito en 1939 y en otro del año anterior titulado *Bay City Blues*.

La confluencia de episodios, la refundición de tramas y la recreación de situaciones tuvo como consecuencia que el detective narrador Philip Marlowe se elevara como el eje y epicentro de las novelas. Marlowe era un personaje con vida propia, que sentía, sufría y se apasionaba mientras deambulaba en su búsqueda desde los tugurios más siniestros y suburbanos hasta las mansiones de los grandes magnates.

Una criatura que, en última instancia, se convertía en el objeto literario por excelencia, mientras el argumento de cada novela crecía para Chandler como un ente orgánico. «Crece y, en ocasiones, crece demasiado —escribió el novelista—. Mi problema con el argumento termina en un intento desesperado de justificar un montón de material que, al menos para mí, está vivo e insiste en seguir viviendo. Probablemente es una manera tonta de escribir, pero al parecer no conozco otra. La simple idea de estar atado con anticipación a una pauta determinada me horroriza».

Como anécdota ilustrativa al respecto, en 1946, mientras rodaba *El sueño eterno*, Howard Hawks envió un telegrama a Raymond Chandler, quien no podía participar en la elaboración del guión por estar contratado como guionista por otra productora, para que le dijera quién había matado a Owen Taylor, el chófer de los Sternwood. Chandler repasó su novela, leyó el guión, reflexionó y, después de varios días, terminó enviando un telegrama a Hawks en el que respondía escuetamente: «Lo ignoro». En la novela, la policía archivaba como suicidio la muerte violenta de Owen, pero convencidos de que se trataba de un crimen. «No habrá investigación».



Humphrey Bogart y Lauren Bacall en *El sueño eterno*.

Entre 1939 y 1959, publicó siete novelas largas y una inacabada. Vale la pena reseñarlas para luego hablar de sus versiones cinematográficas: *El sueño eterno* (1939), *Adiós, muñeca* (1940), *La ventana siniestra* (1942), *La dama del lago* (1943), *La hermana pequeña* (1949), *El largo adiós* (1953), *Playback* (1958) y *La historia de Poodle Springs* (1959), obra incompleta que fue terminada por Robert B. Parker en 1989, al calor del centenario del nacimiento de Chandler.

Además, el personaje del detective chandleriano está presente en veinticuatro relatos cortos publicados entre 1933 y 1958 en los *pulps* ya citados. La obra de Raymond Chandler se completa con cuatro colecciones de relatos y ensayos sobre literatura criminal.

El personaje ha vivido también cuatro aventuras en otras tantas novelas, escritas por otros autores que han querido seguir la estela de Chandler. Además, en 1988, con

motivo del centenario del nacimiento del escritor, veintidós novelistas negros aportaron otros tantos cuentos con Marlowe como personaje central. De ellos quiero citar a Roger Simon, Paco Ignacio Taibo II, Simon Brett, Stuart Kaminsky y Jeremiah Healy, a los que he tenido el gusto de conocer personalmente, y alguno de ellos, además, es amigo mío.

Philip Marlowe ha vivido la gloria de perdurar en el tiempo, de convertirse en un personaje literario que se sigue publicándose casi medio siglo después de la muerte de su creador. La misma pregunta que Luis Cernuda se hacía al escribir sobre Dashiell Hammett, en 1961, con motivo de la muerte del autor de *Cosecha roja*, vale también para Raymond Chandler. «¿Es un escritor de valor pasajero o un escritor de los que sobreviven a su tiempo?»[15]. La respuesta hoy resulta evidente.

## Los rostros de Marlowe

Más allá de la violencia y las peripecias, Raymond Chandler dio una nueva vuelta de tuerca a las novelas de misterio y quiso saber más sobre la vida que sobre la muerte; se preocupó más de cómo piensa, siente y actúa el ser humano, que de cómo muere. Sus historias crearon un arquetipo sobre el que muchos cineastas, novelistas, guionistas de cine, radio y televisión han aportado su visión del personaje.

De todos los rostros cinematográficos de Marlowe, su autor se mostró satisfecho con Humphrey Bogart en su caracterización para *El sueño eterno*, dirigida por Howard Hawks en 1946, con guión firmado, entre otros, por William Faulkner. Tal como escribió Chandler a su amigo Hamish Hamilton, «Bogart sabe ser duro sin una pistola. Además, tiene aquel sentido de humor que contiene un sutil matiz de desprecio. Bogart es un artículo genuino».

Chandler también se mostró satisfecho con Hawks, por su «don de la ambientación y el toque requerido de sadismo oculto», aunque le molestaba el giro romántico dado al filme, pero se aguantaba. «En Hollywood —dijo—, no se puede hacer una película que no sea en esencia una historia de amor, es decir, una historia en la que predomine el sexo».

Chandler sabía muy bien de qué hablaba. Durante los años cuarenta, el creador de Marlowe defendía su escritura y estaba a sueldo en Hollywood como guionista, al mismo tiempo que otros narradores como Scott Fitzgerald, Faulkner, Nathanael West o Aldous Huxley. En 1945, tuvo su primer encontronazo con George Marshall, un artesano a quien le encargaron dirigir *La dalia azul (The Blue Dahlia*), con Alan Ladd y Veronica Lake como protagonistas. Se trataba de una historia propia producida por John Houseman, el que fuera colaborador de Orson Welles en *Ciudadano Kane* y en el Mercury Theatre, así como productor de grandes películas de Vincente Minnelli, Nicholas Ray o Max Ophüls.



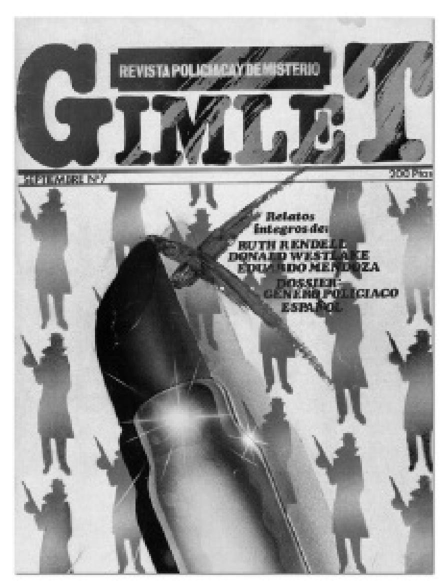
Cartel para España de *La dalia azul*.

Como con George Marshall, a quien despreciaba públicamente, Raymond Chandler tuvo también una relación tormentosa con otros directores de cine con los que trabajó como guionista. A Billy Wilder, para quien escribió *Double Indemnity* (entre nosotros, *Perdición*), llegó a denunciarlo por sus modales despóticos. El filme rezuma Chandler por todos los poros.

Le irritaban tanto las discusiones con Alfred Hitchcock, para quien trató de hacer verosímil el relato cinematográfico de *Extraños en un tren*, que cada vez que Hitch aparecía por su casa, el novelista lo insultaba haciendo comentarios despectivos sobre su gordura. La bronca llegó a tal punto que Hitchcock hizo rescribir el guión a escondidas. El hecho de convertir al personaje de Guy, el tenista, en casi una víctima fue obra de Chandler, en sus intentos desesperados por hacer creíble un personaje sin pies ni cabeza.

De todos los cineastas, Howard Hawks fue el único que mereció los elogios del escritor. Como escribió el crítico José María Latorre en la ya mítica revista *Gimlet*, dirigida por Manuel Vázquez Montalbán: «The *Big Sleep de Hawks* no es una narración, sino la crónica desapasionada y rigurosa del movimiento de unos personajes vistos a distancia (y, al mismo tiempo, una excelente recreación del mundo chandleriano), en la que el interés del realizador se dirige más bien hacia las relaciones entre los distintos personajes y hacia lo que éstas sugieren, encubren o descubren. Las reacciones de Marlowe estarán expresadas en el filme a través de los diálogos y en los movimientos del actor: en su manera de llevar el sombrero, de encender los cigarrillos, de observar desde lejos a una persona o de vigilar la entrada

de una casa. Hawks se sirve también de la elipsis para saltarse el curso de los pensamientos de Marlowe. Es inútil buscar en la película fragmentos equivalentes a la famosa reflexión final del detective»[16].




Portada de la revista *Gimlet*.

El cine y la literatura mantienen lenguajes distintos, pero, en este caso, la palabra —la voz en off del detective narrador— es sustituida por el movimiento del personaje, el tiempo y el espacio. Como no puedo resistirme a la tentación, voy a citar la reflexión final de Marlowe, mientras conduce su coche: «¿Qué importaba donde uno yaciera una vez muerto? En un sucio sumidero o en una torre de mármol en lo alto de una colina. Muerto, uno dormía el sueño eterno, y esas cosas no importaban. Petróleo y agua eran lo mismo que aire y viento para uno. Sólo se dormía el sueño eterno, y no importaba la suciedad donde uno hubiera muerto o donde cayera».

Aquella fue la única vez que Humphrey Bogart encarnó a Marlowe. Sin embargo, su figura ha quedado totalmente unida al personaje, gracias a la fidelidad con que Hawks trató el universo chandleriano y a pesar de que sus características físicas no coincidan para nada con las conferidas a Marlowe por su autor, descrito con una altura de 1,80 metros, ochenta y dos kilos de peso, el pelo castaño oscuro y los ojos marrones. «Si alguna vez hubiera tenido la oportunidad de elegir un actor de cine que representara mejor la imagen que yo tengo de él —escribió Chandler en la carta a D. J. Ibberson, ya citada—, creo que tendría que haber sido Cary Grant».

Mala suerte, porque, además de Bogart y Powell, en la piel de Marlowe se han metido actores de físico tan dispar como Robert Montgomery, George Montgomery, James Garner, Elliot Gould, Robert Mitchum, Danny Glover y, el último James Caan, pero jamás Cary Grant.

La primera aparición de Marlowe en el cine fue en 1944, dos años antes de *El sueño eterno*, con la producción de la RKO *Murder, My Sweet (Historia de un*

*detective*), en la que Dick Powell da cuerpo a un personaje algo fondón, con camiseta de tirantes, pero con suficiente credibilidad como para describir su trabajo diciendo: «Me sentía como un pulpo en una roca mojada», y dar la réplica a Claire Trevor, la perversa Velma, cuando le pregunta: «Hum, está usted muy bien formado para ser detective».



En *Murder, My Sweet*, adaptación de *Historia de un detective*, hizo Marlowe su primera aparición cinematográfica.

»—No me quejo —contesta Marlowe.

»—¿Cómo se llega a detective particular?

»—La mayoría somos expolicías, yo trabajaba con un fiscal y me despidió.

»—No sería por incompetente.

»—Por impertinente. También tuve una niñez interesante, pero usted no ha venido para escribir mi biografía».

En 1947, se estrenaron dos películas. Para la Metro, el actor Robert Montgomery dirigió y protagonizó *La dama del lago*, rodada en cámara subjetiva, en la que el objetivo se convierte en los ojos de Marlowe. La Twentieth Century Fox llevó a la pantalla *La ventana siniestra*, dirigida por John Brahm, bajo el título de *The Brasher Doubloon*, con George Montgomery como Marlowe. Cuatro filmes de Marlowe rodados en vida de su autor. Pero la filmografía del detective Marlowe se completa con otros cinco largometrajes.


Robert Montgomery dirigió y protagonizó *La dama del lago*.

En 1969, la Metro produce una lamentable versión de *La hermana pequeña* bajo el título *Marlowe, detective muy privado*, de Paul Bogart, con James Garner en el papel estelar.

En 1973, Robert Altman firma para la United Artists una brillante incursión: *The Long Goodbye (El largo adiós*), con Elliot Gould en el papel de un renovado y casi postmoderno Marlowe, de pelo rizado y gustos años setenta, escrita, además, por uno de los coguionistas de *El sueño eterno*, Leigh Brackett, y que convierte a Terry Lennox en un joven asesino y al detective en un personaje dispuesto a tomarse la justicia por su mano y liquidar a un traidor que ya estaba oficialmente muerto, por cierto. Con todo, esta revisión de Altman es la más interesante, aunque está claramente influida por la aparición de otros detectives post-Marlowe, como el *Harper*, de Jack Smight, versión cinematográfica del detective Lew Archer, de Ross MacDonald, con el rostro de Paul Newman y un magnífico guión de William Goldman.

En 1975, Dick Richards llevó a la pantalla *Farewell, My Lovely (Adiós, muñeca*) producida por la EK Corporation, donde la historia, el movimiento de los personajes y la ambientación estuvo supeditada a la moda «retro» que imperaba en el momento.

Tres años más tarde, en 1978, Michael Winner se atrevió de nuevo con *El sueño eterno*, titulado en España *Detective privado* por aquello de no molestar a los clásicos, y trasladó la acción a Inglaterra. Ambas tenían a Robert Mitchum metido en la piel de Marlowe. Por fin un actor a la altura de Bogart en cuanto al lado oscuro, pero en un momento crepuscular de su carrera.




Cartel americano de *El sueño eterno*, protagonizada por Robert Mitchum.

Para la televisión (aunque en España se estrenó en cine), Bob Rafelson dirigió en 1988 la versión cinematográfica de *Poodle Springs*, con James Caan interpretando a un Marlowe maduro y casado con Linda Loring, que sabía por primera vez lo que era el miedo y que reflexionaba sobre la soledad de su trabajo.

La suerte de Marlowe en la pequeña pantalla ha perdurado en el tiempo. En 1950, Dick Powell protagonizó una adaptación de *El largo adiós*; Philip Carey fue Marlowe en 26 episodios; Powers Boothe, bajo el título de *Private Eye*, interpretó a Marlowe en una serie canadiense emitida en 1984 y 1986. Incluso, en 1995, hubo un Marlowe negro protagonizado por Danny Glover y basado en un viejo relato corto titulado *Fallen Angels: Red Wind*, publicado en la época de *Black Mask*.

Las aventuras de Philip Marlowe tuvieron también gran éxito en las series radiofónicas de los años cuarenta, la época dorada de la radiodifusión. En 1945 y 1948, Dick Powell puso la voz al serial *Murder, My Sweet*. En 1947, Van Heflin hizo lo propio en trece capítulos de treinta minutos para la NBC; y, desde 1948 a 1959, el actor Gerald Mohr dio su voz al detective en ciento diecinueve episodios de media hora cada uno, emitidos por la CBS.

Después de hacer este recorrido, supongo que se habrán dado cuenta de que me gusta Philip Marlowe, que soy un admirador de Raymond Chandler. Como recomienda uno de los personajes de *La dalia azul*: «No te compliques tanto la vida, Eddie. Cuando un individuo se la complica demasiado, es desdichado. Y, cuando se es desdichado, la suerte se escapa». Le haré caso.

## Marlowe en Chandler

**Novelas**:

- *El sueño eterno (The Big Sleep*), 1939.
- *Adiós, muñeca (Farewell, My Lovely*), 1940.
- *La ventana siniestra (The High Window*), 1942.
- *La dama del lago* (*The Lady in the Lake*, 1943).
- *La hermana pequeña* (*The Little Sister*, 1949).
- *El largo adiós* (*The Long Goodbye,* 1953).
- *Playback* (1958).
- *La historia de Poodle Springs (Poodle Springs*, 1959). Incompleta. Acabada por Robert B. Parker en 1989.

**Relatos**:

- *Los chantajistas no disparan (Blackmailers Don't Shoot*). Black Mask, diciembre 1933.
- *La matanza de Aleck el Listo (Smart-Aleck Kill*). Black Mask, julio 1934.
- *El denunciante (Finger Man*). Black Mask, octubre 1934.
- *Asesino en la lluvia (Killer in the Rain*). Black Mask, enero 1935.
- *Gas de Nevada (Nevada Gas*). Black Mask, junio 1935.
- *Sangre española (Spanish Blood*). Black Mask, noviembre 1935.
- *Pistolas en Cyrano (Guns at Cyrano's*). Black Mask, enero 1936.
- *El hombre que amaba a los perros (The Man Who Liked Dogs*). Black Mask, marzo 1936.
- *Némesis en Noon Street (Noon Street Nemesis*). Detective Fiction Weekly, 30 de mayo de 1936.
- *Peces de colores (Goldfish*). Black Mask, junio 1936.
- *El telón (The Curtain*). Black Mask, septiembre 1936.
- *¡Busquen a la muchacha! (Try the Girl*). Black Mask, enero 1937.
- *El jade del Mandarín (Mandarin's Jade*). Dime Detective Magazine, noviembre 1937.
- *Viento rojo (Red Wind*). Dime Detective Magazine, enero 1938.
- *El rey de Amarillo (The King in Yellow*). Dime Detective Magazine, marzo 1938.
- *Bay City Blues*. Dime Detective Magazine, junio 1938.
- *La dama del lago (The Lady in the Lake*). Dime Detective Magazine, enero 1939.
- *Las perlas son una molestia (Pearls Are a Nuisance*). Dime Detective Magazine,

abril 1939.

- *La violencia es mi negocio (Trouble Is My Business*). Dime Detective Magazine, agosto 1939.
- *Estaré esperando (I'll Be Waiting*). Saturday Evening Post, 14 de octubre de 1939.
- *La puerta de bronce (The Bronze Door*). Editor desconocido. Noviembre de 1939.
- *No hubo crimen en las montañas (No Crime in the Mountains*). Detective Story, septiembre 1941.
- *El rape del profesor Bingo (Professor Bingo's Snuff*). Park East, junio-agosto 1951.
- *Marlowe se encarga del sindicato (Marlowe Takes on the Syndicate*). London Daily Mail, 6 de abril de 1959; publicado como *Wrong Pidgeon*. Reeditado como *El lápiz (The Pencil*), en 1961.

**Artículos, ensayos**:

- *El simple arte de matar (The Simple Art of Murder*), 1944; reeditado en 1950.
- *Escritores en Hollywood (Writers in Hollywood*), 1945.
- *Noche de los Oscar en Hollywood (Oscar Night in Hollywood*), 1948.
- *El diez por ciento de tu vida (Ten Percent of Your Life*), 1952

**Guiones cinematográficos**:

- *Perdición (Double Indemnity*), de Billy Wilder, 1944.
- *El porvenir es nuestro (And Now Tomorrow*), de Irving Pichel, 1944.
- *Misterio en la noche (The Unseen*), de Lewis Allen, 1945.
- *La dalia azul (The Blue Dahlia*), de George Marshall, 1946.
- *Extraños en un tren (Strangers on aTrain*), de Alfred Hitchcock. 1951.

## PELÍCULAS DE MARLOWE

- *Historia de un detective (Murder, My Sweet*). RKO, 1944. Basada en *Farewell, My Lovely*. Guión: John Paxton. Dirigida por Edward Dmytryk. Protagonistas: Dick Powell (Marlowe), Claire Trevor, Anne Shirley, Otto Kruger, Mike Mazurki.
- *El sueño eterno (The Big Sleep*). Warner, 1946. Guión: William Faulkner, Jules Furthman y Leigh Brackett. Dirigida por Howard Hawks. Protagonistas: Humphrey Bogart (Marlowe), Lauren Bacall, John Ridgeley, Martha Vickers, Dorothy Malone.
- *La dama del lago (The Lady in the Lake*). MGM, 1947. Guión: Steve Fisher. Dirigida por Robert Montgomery. Protagonistas: Robert Montgomery (Marlowe), Audrey Trotter, Lloyd Nolan, Tom Tully, Leon Ames, Jayne Meadows.
- *The brasher doubloon*. 20th Century Fox, 1947. Basada en *The High Window*. Guión: Dorothy Hannah y Leonard Praskins. Dirigida por John Brahm. Protagonistas: George Montgomery (Marlowe), Nancy Guild, Conrad Janis, Roy Roberts, Fritz Kortner.
- *Marlowe, detective muy privado (Marlowe*). MGM, 1961. Basada en *The Little Sister*. Guión: Stirling Silliphant. Dirigida por Paul Bogart. Protagonistas: James Garner (Marlowe), Gayle Hunnicutt, Carroll O'Connor, Rita Moreno, Sharon Farrell.
- *El largo adiós (The Long Goodbye*). united Artists, 1973. Guión: Leigh Brackett. Dirigida por Robert Altman. Protagonistas: Elliot Gould (Marlowe), Nina Van Pallandt, Sterling Hayden.
- *Adiós, muñeca (Farewell, My Lovely*). EK Corporation/ITC, 1975. Guión: David Zelag Goodman. Dirigida por Dick Richards. Protagonistas: Robert Mitchum (Marlowe), Charlotte Rampling, John Ireland, Sylvia Miles, Anthony Zerbe, Harry Dean Stanton.
- *Detective privado (The Big Sleep*). Winkast, 1978. Guión y dirección: Michael Winner. Protagonistas: Robert Mitchum (Marlowe), Sarah Miles, Richard Boone, Candy Clark, Joan Collins, Edward Fox, Jimmy Stewart, Oliver Reed.

**Otras adaptaciones cinematográficas**:

Además de las películas citadas, en 1942 se realizaron dos filmes basados en relatos de Chandler: *The Falcon Takes Over*, de Irving Reis, y *Time to Kill*, de Herbert I. Leeds, en las que el detective protagonista no es Marlowe.

**Televisión**:

- *The Long Goodbye*. 7 de octubre de 1954. CBS, un episodio dentro de la serie *Climax* (CBS, 1954-1958), con Dick Powell como Marlowe.
- *Philip Marlowe*. ABC, 1959-60. 26 episodios de 30 minutos cada uno. Guionistas: Gene Wang, Berne Giler, Robert Bloomfield, James E. Moser, Charles Beaumont. Directores: Irvin Kirshner, Boris Sagal, Robert Ellis Miller. Protagonistas: Philip Carey como Marlowe.
- *Philip Marlowe, Private Eye*. London Weekend Television, 1984. Cinco episodios de 60 minutos. Guiones: Jo Eisinger, David Wickes. Directores: Peter Hunt, David Wickes. Filmados en Londres y Los Ángeles. Con Powers Boothe como Marlowe.
- *Marlowe, Private Eye*. Canadá, 1986. Seis episodios de 60 minutos. Guiones: Jeremy Hole, Jesse Lasky Jr., Pat Silver. Dirigidos por Allan King. Filmados en Toronto para la Paragon Motion Pictures. Con Powers Boothe como Marlowe.
- *Fallen Angels: Red Wind*. 1995. Episodio dentro del show Fallen Angels, con Danny Glover como Marlowe. Glover fue nominado al Emmy en 1996 por su interpretación de Marlowe, como actor invitado en la categoría de drama.
- *Poodle Springs*. HBO, 1998. Realizada como una *tv-movie*, emitida el 25 de julio de 1998, se explotó comercialmente en las pantallas españolas. Guión de Tom Stoppard. Dirigida por Bob Rafelson. Protagonistas: James Caan (Marlowe), Joe Don Baker.

# 4
# El infierno existencial de Jim Thompson

Todos nosotros, que debutamos en la vida con una tara irremediable, que deseábamos tanto y habíamos obtenido tan poco, que con tan buenas intenciones, tan mal acabamos… Todos nosotros: Yo y Joyce Lakeland, Johnnie Pappas y Bob Maples, el bueno de Elmer Conway y la pequeña Amy Stanton. Nosotros. Todos nosotros".

Son palabras de Jim Thompson en *El asesino dentro de mí*. Hay que saber responder cuando se recibe una descarga eléctrica. Especialmente cuando la sufres en el lugar y el momento menos adecuado, por sorpresa, en un marco insólito. La sacudida la recibí en la mañana del 27 de agosto de 1989. Durante un mes había estado en la Italia del Renacimiento, Florencia, los Medici, Miguel Ángel, la Capilla Sixtina, Botticcelli, Bernini… y regresábamos en coche hacia Madrid. La invitación de mi amiga Rosa Mora nos hizo detenernos en Cadaqués durante dos días. Frente al Mediterráneo más hermoso, mientras el mar, a lo largo del día, cambiaba de azules con una belleza arrebatadora, descubrí a Jim Thompson. Yo acababa de publicar mi primera novela policíaca, *Carne fresca*, y me preguntaba —sigo haciéndolo— si valía la pena cultivar un subgénero literario despreciado por la intolerancia de los «inteligentes».

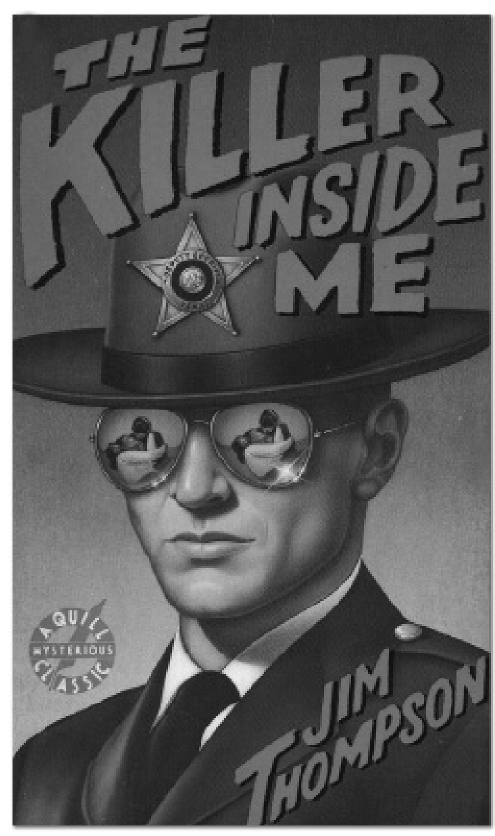
Sobre una mesa, Rosa Mora tenía un ejemplar de la primera edición en España de *El asesino dentro de mí*, en Círculo Negro —ella, en su labor periodística, siempre ha demostrado ser una gran thompsoniana—. Comencé a hojear la novela con curiosidad, me dejé llevar por el primer capítulo y, sin remedio, recibí inmediatamente un primer impacto que me obligó a no salir de la casa hasta que terminé su lectura total. No consiguieron impedirlo ni el paisaje maravilloso de Cadaqués, ni la hospitalidad de nuestra anfitriona, ni mis amigos con sus amables tentativas náuticas y culinarias.



Casey Affleck y Jessica Alba comparten cartel en la versión de *The Killer Inside me* que en 2010 dirigió Michael Winterbottom y que en España se tituló *El demonio bajo la piel*.

Hasta ese momento, yo no había leído nada de Jim Thompson, solo tenía referencias bibliográficas; pero el golpe fue tal que, aquel mismo día, diseñé el argumento de mi segunda novela —*Festín de tiburones*—, empujado por el convencimiento de que, si la serie negra había parido una obra maestra de semejante calibre, valía la pena seguir escribiendo literatura policíaca.

Aunque mi temática no tenía demasiada relación con el universo de Jim Thompson, desde aquel día de agosto iba a ser para mí un orgullo como escritor principiante pertenecer a su familia literaria y estar incluido en una colección como *Cosecha roja*, de Ediciones B, junto a dos de sus mejores novelas —la autobiográfica *Texas* y el thriller antiderechista *Libertad condicional*—, escritas antes de que yo naciera.




Cubierta americana de *El asesino dentro de mi*.

Leer a Thompson me empujó a la creación literaria con más fuerza incluso que cuando leí al Dostoievski de *Crimen y castigo*. Y pronto descubrí que aquella no era una comparación casual debida a la precipitación de mi entusiasmo juvenil. No en vano, Jim Thompson había recibido del estudioso Geoffrey O'Brien el calificativo del «Dostoievski de las novelas de diez centavos», porque, como argumenta O'Brien, Thompson «no dramatiza la lucha entre el bien y el mal, la vive, y el autor la vive con él y a través de él. Nos encontramos más cerca de una mentalidad como la de Dostoievki: la obligación de exponer úlceras morales, de reconocer los impulsos del mal, de buscar alguna clase de redención. Pero, mientras Dostoievski podía encontrar reposo en una imagen ortodoxa, aunque fuera un autoengaño, Jim Thompson permanece en el limbo. No hay salvación. Lo que prevalece en sus trabajos es esa incesante pregunta, esa intensidad moral incapaz de entregarse a una respuesta sencilla. Nos encontramos siempre en el límite».

Tras la última página, el sheriff Lou Ford me había dejado sobre un abismo, sin red y en la cuerda floja, donde sigo balanceándome tras aquel encuentro veraniego de 1989. Desde entonces, he devorado todos los Thompson que han caído en mis manos. Con emoción. Sobre todo las obras menores, algunas escritas con rapidez y publicadas siempre como libros populares. Dejó veintinueve novelas (y una póstuma) que prácticamente pasaron inadvertidas al ser editadas. El maldito silencio. Tuvieron que ser los expertos franceses de la *Série Noire* de Gallimard quienes le colocaron entre los grandes novelistas: el lugar que le corresponde a un narrador capaz de construir sus historias con la potencia descompensada de un técnico en electroshocks.

Pero ¿alguien conoció realmente a James Myers Thompson? Ni siquiera la mujer que compartió cuarenta años de su vida supo realmente quién era. «No puedo explicarme por qué la obra de Jim es tan pesimista y desesperada —declaró su viuda Alberta a la revista francesa *Polar*, en 1980—. Jim era precisamente lo contrario».

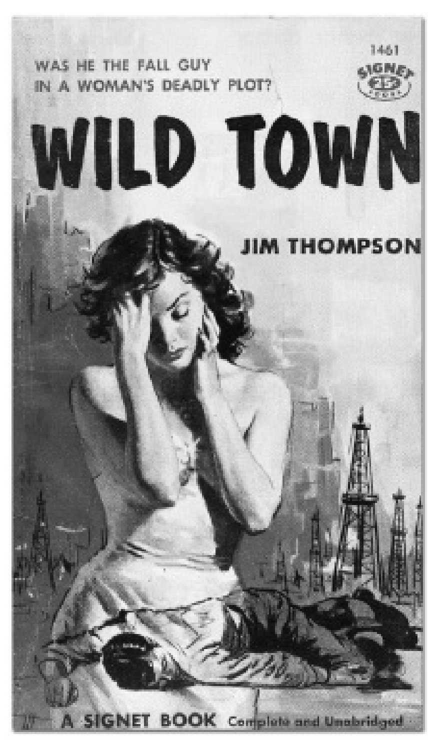
Alberta jamás sospechó la vida interior de su marido, a quien había conocido en una cita a ciegas en 1930, cuando Jim, a los veinticinco años, creía que su primera novia, Lucile Boomer, era la única mujer ante la que podía mostrarse tal como era. Pero Lucile le abandonó para casarse con un dentista.

¿Cómo se forja un espíritu tan turbulento bajo una apariencia tan afable? ¿Qué guerra sin cuartel se desataba encarnizadamente en el cerebro de aquel hombre? A pesar de sus fracasos personales y las explicaciones freudianas al uso, como ocurre con los grandes creadores, quizás nadie consiga nunca acercarse a los recodos del alma tortuosa de Jim Thompson.

Los datos biográficos de Thompson reseñan que, aunque de joven estuvo fugazmente afiliado al Partido Comunista, fue durante toda su vida un pacífico padre de familia católica practicante —aunque él no era creyente— con tres hijos, unido maritalmente a una única mujer, Alberta Hesse. Oficialmente bondadoso, amante de los animales, gentil con los vecinos y sensible con su familia, Thompson se dedicó a escribir, desde los quince años en que publicó su primer relato, mientras se ganaba la vida en trabajos sórdidos que ya son leyenda: portero de noche en un hotel, mozo en unas pompas fúnebres, proyectista de películas, carnicero, danzarín de music hall, obrero en la construcción de oleoductos… En los campos de petróleo del sur de Texas, el joven Thompson fue testigo del capitalismo en toda su crueldad e injusticia, se identificó con las víctimas del sistema, los que se dejaban la piel, la esperanza y el orgullo para seguir vivos cuando, como dice su personaje William Willis, «las razones de vivir se pierden en medio de la batalla por la supervivencia».

Durante toda su vida, Thompson personalizó en las víctimas de la sociedad americana su propio fracaso. Porque Jim Thompson nació maldito casi por decisión propia, marcado por la fatalidad de su personalidad. «Con diecisiete años —escribió sobre sí mismo en la autobiográfica *Bad Boy*—, era ya un fracasado, siempre me preguntaba por qué alguien como yo, que me esforzaba en hacer las cosas lo mejor posible, acaba siempre por obtener un resultado opuesto».

Un año más tarde, ya se consideraba un muchacho frustrado y aprendió a disimular su inteligencia para vivir en paz con su entorno tejano y sucumbir. El exceso de bebida y los trabajos sórdidos le condujeron a la enfermedad: una fibrosis pulmonar estuvo a punto de costarle cara. También, como los álter ego de sus novelas, vivió en el espacio comprendido entre Texas, Oklahoma y Nebraska; pasó gran parte de su existencia en Fort Worth y Big Spring —literariamente rebautizada Big Sands—, donde mantuvo permanentemente su máscara.



Cubierta de la primera edición de *Wild Town*, editada en 1957.

Su ficha dice que nació el 27 de septiembre de 1906 en el segundo piso de la prisión de Anadarko, condado de Caddo, Oklahoma, y no en una reserva india, como aseguran algunos listillos. Su padre, James Sherman Thompson, a quien todos llamaban Pop, era por aquel entonces sheriff en aquella pequeña población, aunque posteriormente se dedicó a la búsqueda de petróleo. Su familia conoció la fortuna, pero rondó la pobreza absoluta entre 1910 y 1920. Pop era un hombre extrovertido, aficionado al deporte y a la vida social, un hombre fuerte al que, además de dos chicas, le nació un hijo débil, Jimmy, siempre bajo la sombra de su padre. Como su atracador Carter Doc McCoy, como Mitch Corley.

«Siempre se me aseguró, casi desde mi nacimiento —escribe Jim en una de sus novelas inacabadas, incluida en *Fireworks. The Lost Writings of Jim Thompson*—, que nunca igualaría a Pop, que nunca a su misma edad lo había hecho igual de bien que él; ni igualaría su éxito, con su facilidad y su buen humor, sin apenas esforzarme. Que yo era, y sería siempre, incapaz; que me faltaban condiciones para ello».

Como afirma Michael McCauley en su biografía *Jim Thompson. Sleep with the Devil* (publicada por la editorial neoyorkina Warner Books, en 1991 y no traducida), no resulta extraño que Jim realizara «un sempiterno sabotaje de sus logros». Había pasado parte de su juventud intentando probar su valía ante un padre del que no consiguió nunca la aprobación. Jim estaba convencido de que su padre era un gran hombre y que jamás llegaría a su altura. Por eso, cuando su padre murió por enfermedad en un asilo en 1941 mientras él se encontraba en Nueva York, Jim, que pensaba sacarlo de allí cuando tuviera dinero, vivió su muerte como un suicidio. «¿Por qué no me esperó?», lloraba borracho. Acababa de perder su última

oportunidad para probar su valía a Pop.




Cartel de *Atraco perfecto*, de Stanley Kubrick.

Ya en su primera novela, *Now and on Earth*, deja patente que Pop no comprendía a su hijo. La victoria de publicar por primera vez a los 36 años, tras ser presidente del Federal Writers' Project en Oklahoma, quedaba disminuida ante sí mismo por el fracaso de no haber podido sacar a su padre del asilo. En su sabotaje íntimo, Thompson trató de no ser más que su padre, de no hacerle sombra, porque, de haberlo conseguido, hubiera significado para él la última traición.

«Lo mejor sería que no me acercara a mi padre —escribe en *La sangre de los King*—. Es un hombre extraño, ciertamente, pero justo. Absolutamente justo, a su modo. Jamás excusó sus propios fracasos y por eso tampoco justificó los de los demás… (Seré su hijo) sólo si decide aceptar que lo soy. Y ya sé que jamás lo haría si yo no estuviera a la altura que él espera».

La figura de James Sherman Thompson quedó marcada en el triste y turbulento Jim como un hierro al rojo que le persiguió hasta la muerte: «Pop no tendría nunca que pasar por lo que yo —escribió—, ni de pequeño ni más tarde. En el mundo de Pop, bien y mal estaban claramente diferenciados. Cuando se hacía el mal, eras malo. Cuando se hacía el bien, eras bueno. En el mundo donde yo vivía, en la parte específica del mundo que ocupaba, prevalecía casi lo contrario. Y yo vivía constantemente entre la desesperación y el desorden».

## THOMPSON VERSUS THOMPSON

Entre la desesperación y el desorden. En este espacio se funden profundamente las raíces de una emoción tormentosa, psíquica, dual, mantenida en el silencio doméstico de su casa, pero desbocada en el estruendo de todos los Thompson que desfilan por sus escritos; a lo largo de unas novelas donde se vuelca el atormentado mundo interior de este hombre corpulento, de voz dulce, refinado, portador de una increíble cortesía sudista e incapaz en su vida cotidiana de blindarse frente a la violencia del mundo, hasta el extremo de que, al ser contratado por un periódico de Texas para escribir relatos basados en crímenes reales, la investigación tenían que realizarla personalmente su madre y su hermana Freddie, porque él no soportaba el peso de la realidad.

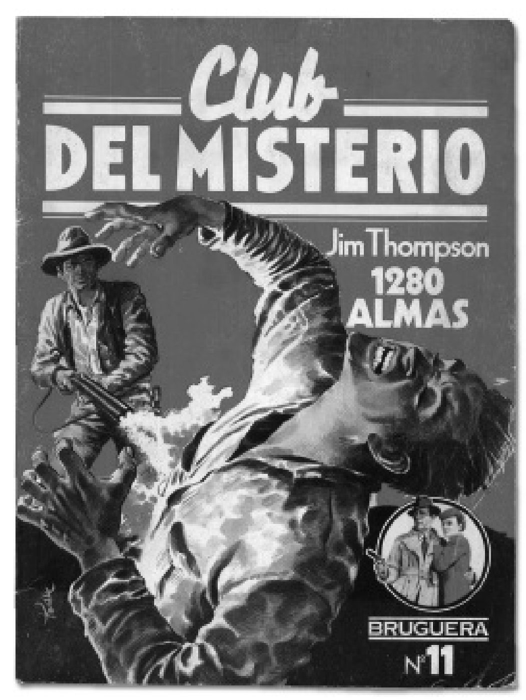


Fotograma de *Atraco perfecto*, estrenada en 1956.

«Era muy sensible —relató su hermana al biógrafo McCauley—, no era capaz de leer la menor historia un poco terrorífica en un periódico. Además, como era muy tímido, no le gustaba hacer entrevistas. Nosotras íbamos al juzgado y a la morgue y hacíamos las investigaciones para que él luego escribiera las historias».

¿De qué Jim están hablando? Sus obras y sus personajes reflejan diametralmente lo contrario; relatan el crimen con un cáustico sentido de humor, a través de seres marcados por la esquizofrenia; por una doble personalidad desconcertada. Ahí están sus asesinos sin arrepentimiento, sus delincuentes gélidamente amorales, sus víctimas no siempre inocentes… Sus Lou Ford, Nick Corey, Tom Lord, Doc McCoy, Mitch Corley, Critch King, Roy Dillon o esa Joyce Lakeland que es asesinada en dos novelas distintas. Todos ellos son los nombres con los que bautiza su alma mientras nos arrastra a un infierno personal que también nos pertenece a nosotros. A todos nosotros. Que deseamos tanto y hemos obtenido tan poco, que con tan buenas intenciones… Y el conductor del carro del infierno, el nuevo barquero del crimen

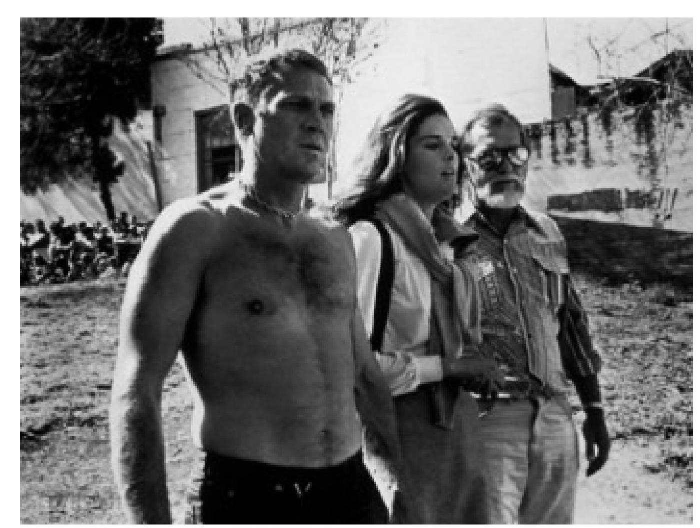
existencialista, es James Myers Thompson, «el Albert Camus del crimen», como le gustó llamarlo a un crítico del *USA Today*.




Cubierta de *1280 almas*, editado por Bruguera en su colección Club del Misterio.

«Es probable que ningún momento sea el adecuado para comenzar este relato —es Allen Talbert quien habla en *El criminal*—. Una cosa así seguramente comienza muy atrás. Andas por ahí haciendo lo que hay que hacer y, cuando te paras y te miras a ti mismo, te puedes quedar pasmado. Piensas: "¡Dios mío!, no soy yo. ¿Cómo me he puesto así?". Pero sigues adelante, pasmado o no, odiándote o no, porque no tienes mucho que explicar. No te mueves, te mueven».

Y Nick Corey, el sheriff matador de un poblacho con *1280 almas*, argumenta: «¿Cuántos hay entre nosotros que ejerzan su libre albedrío? Todos estamos condicionados desde el principio, tanto física como psíquicamente, por nuestro entorno, por nuestros antecedentes. Todo esto nos transforma, nos modela de una determinada manera, para que tengamos nuestro jodido rol en la existencia, y yo te lo digo, George, en este papel, que es mejor adaptarse y rellenar el hueco, o todo lo que quieras, porque si no será el jodido sistema el que te caiga sobre el cráneo, si no haces lo que estás destinado a hacer, lo que tienes encargado, un buen día será a ti a quien se lo hagan».



Steve McQueen, Ali MacGraw y Sam Peckinpah en una imagen tomada durante el rodaje de *La huida*.

Sus asesinos de mente psicópata, fríos, rutinarios, son transgresores que a veces establecen duelos contra sí mismos. Thompson contra Thompson: «Tras el hablar arrastrado, en el interior del bobo de Tom Lord había otro hombre, el hombre verdadero… que no podía vivir el papel que le había correspondido en el reparto y que estaba condenado a no tener derecho a la muerte. A medida que pasaban los años, él, el hombre verdadero, se hacía cada vez más pequeño, mientras su caparazón exterior se iba volviendo cada vez más espeso. Pero él seguía ahí. Algo en él pugnaba continuamente por salir a la superficie, haciendo su aparición en exagerados modos del Oeste y en mofas salvajemente maliciosas… golpeando amarga y ciegamente a un mundo que no podía cambiar».

Porque Thompson, desdoblado en sus personajes, sabía que no había podido elegir libremente su manera de ser, y que era, por lo tanto, su propia víctima. Como la mayoría de los seres humanos, al no tener elección, al sentirse forzado a una forma de vida, tendría que vivir escondido dentro de un caparazón opresor del que solo se puede escapar con el dinero del éxito. A los cuarenta y nueve años, tras haber publicado trece novelas —en libros populares de veinticinco centavos—, él pensaba que no había llegado a ninguna parte como escritor, a pesar de algunas críticas entusiastas como la de Anthony Boucher, en el *New York Times*, que proclamó durante los años cincuenta: «Jim Thompson debe ser colocado en el primer lugar entre los escritores policíacos. Les encarezco a que no se pierdan ni una sola de sus novelas». El crítico R.V. Casill añade: «Thompson es lo que los franceses amantes de la violencia existencial americana andaban buscando en los trabajos de Hammett, McCoy y Chandler. Ninguno de ellos ha escrito jamás un libro comparable a los de Thompson».


El guión de *Senderos de gloria* corrió a cargo de Stanley Kubrick, Calder Willingham y Jim Thompson.

Tampoco tuvieron su trepidante método de trabajo. Jim pensaba que, cuanto escribiera bajo la placidez protectora del domicilio familiar —rodeado por sus tres hijos y su mujer Alberta—, sería invendible. Por ello, en los momentos de creación, se encerraba en un hotel de Nueva York o se iba a la casa de su hermana Maxine. Allí trabajaba muy deprisa, con un tope máximo de veinte páginas diarias, pero con gran meticulosidad; corregía repetidas veces la misma página mientras desarrollaba su propia teoría narrativa, según la cual cada página, impecablemente escrita, debía contener una pequeña historia dentro del relato global. Esto le obligaba a trabajar más y no precipitarse.


Fotograma de *Senderos de gloria*, protagonizada por Kirk Douglas.

«Aunque —como señala Geoffrey O'Brien— las obsesiones de Thompson sean personales, su tono pertenece a la cultura en general. El material de sus tramas deriva de las atrocidades de los periódicos de cada día y sus escenarios reflejan toda una vida de autopistas, estaciones de tren y vestíbulos de hotel. Está demasiado claro que, lejos de ser fantasías subjetivas, los libros de Thompson reflejan una mentalidad que mana de nuestro alrededor, tan americana como el próximo asesinato en masa».

Como cultivador de su propio fracaso, Jim Thompson se dejó deslizar por el terraplén de la bebida. Trató así de justificar el escaso éxito de su carrera literaria, plenamente convencido de que jamás tendría un nombre literario y que, por lo tanto, su visión del mundo p asaría desapercibida, al tiempo que las ventas de sus novelas iban declinando y no eran reeditadas.

Casi en los umbrales de los años sesenta, fue para él un golpe de suerte la llegada del joven Stanley Kubrick, de veinticinco años, y del productor James B. Harris, a quienes casi doblaba en edad. Los filmes *Atraco perfecto* y *Senderos de gloria*, en los que fue guionista, marcaron una colaboración con Kubrick que acabó rota tras la pérdida del único manuscrito de su novela *Lunatic at Large*, que Kubrick pensaba llevar al cine. Aunque en 1958 el éxito cinematográfico llamó a su puerta, Thompson debió conformarse con escribir para la televisión, en el Hollywood de la caza de brujas maccarthista. Tuvieron que transcurrir trece años para que otra novela suya, *La huida*, fuera llevada al cine por Sam Peckinpah.



Imagen de *El asesino dentro de mí* (2010), dirigida por Michael Winterbottom.

En 1963, mientras una enfermedad le incapacitaba durante meses, Thompson reflexionó, dio la espalda a Hollywood y escribió dos de sus mejores novelas: *Los timadores* y *1280 almas*, que no vería cómo eran llevadas al cine por Stephen Frears (*The Grifters*, con guión de Donald Westlake, 1990) y por Bertrand Tavernier (*Coup de torchon*, 1981).

Era ya un escritor olvidado, marcado por una visión del mundo que forjaba su genio y su maldición, inseparablemente. Jim Thompson cargaba en solitario con el peso del fracaso. Apenas el alcohol y la escritura disminuían levemente su infernal sufrimiento. Vivía en su piel «la tragedia de los siglos, ya que nada ni nadie se destruye por completo; sencillamente, asume nuevas formas. Mírame a mí, por ejemplo. Pregúntame si estoy destruido y contéstame sí o no. —Y se veía a sí mismo como el caso clásico del grifo cuadrado en la tubería redonda—. Cada uno es un ángel y un hijo de perra, ambas cosas».

De este modo, como en una tragedia griega, como un Dante de piel calcinada, descendía desvalido y sin defensas hasta los infiernos de la culpa y el remordimiento. Nada se sostiene en la literatura y en la vida, excepto el miedo, ese horror psíquico individual contenido en el interior de un horror colectivo creado por las estructuras sociales del Sistema: el Estado, la iglesia y la Familia. Y si en *La sangre de los King* la familia es dinamitada con salvaje desesperación, el horror total surge dentro del escritor y se expresa literariamente a través de personajes como su psicópata Rudy Torrento, quien «tenía miedo a dormir e igualmente temía despertar; desde el amanecer de su memoria, los días también se habían identificado con el terror. En todo caso, sin embargo, su miedo era de diferente clase. Un ratón acorralado debía sentir lo mismo que Rudy Torrento sentía al tomar conciencia cada día. O una culebra atrapada entre los dientes de una horca. Era un miedo enloquecedor, agresivo, ultrajante y furioso; una sensación de escalofrío que se iba apoderando del hombre cuya existencia dependía de él».

Dos años antes de su muerte, en 1975, la última decepción se apoderó de Thompson con el estreno de la versión de *El asesino dentro de mí*, filmada por el artesano Burt Kennedy. La impresión que recibió fue tan tremenda que se quedó sin voz. Desde entonces, comenzó a sufrir sucesivas trombosis en las que perdía el habla y la posibilidad de comunicarse. «Para un hombre como yo —dijo a sus hijos una de las últimas veces que pudo expresarse—, que siempre ha amado las palabras, esto es lo peor que me podía ocurrir».

Su agonía fue lenta y dolorosa. Y vivió la pesadilla añadida de haber sido recluido, como su padre Pop, en un asilo de ancianos. Para acabar con su vida cuanto

antes, dejó de comer. Y la sombra de Pop regresaba a su mente mientras balbuceaba constantemente: «Perdón, perdón, perdón…». También, con lágrimas en los ojos, exclamaba ante la sorpresa de su hija Sharon: «¡Cómo han podido hacerme esto!».

Fue su hijo Michael —que tantos problemas le creó con sus depresiones y sus intentos de suicidio y al que jamás abandonó— quien lo sacó del asilo y se lo llevó a su casa. Su vida se apagaría en pocos meses. Cuando, el jueves santo, 7 de abril de 1977, murió, ninguno de sus libros permanecía editado en Estados Unidos. A su entierro apenas asistieron veinticinco personas, de las cuales sólo cuatro no pertenecían a la familia.

En declaraciones al biógrafo Michael McCauley, el editor Arnold Hano, de Lion Books, recordó con amargura aquel triste momento: «Además de la poca gente que asistió al sepelio —dijo Hano—, una idea golpeaba mi cerebro con fuerza: me parecía estar en una novela de Jim Thompson».

Maldito hasta el fin. «Sí, creo que eso es todo, a no ser que la gente como nosotros tenga otra oportunidad en el otro mundo. Nosotros, la gente como nosotros».

- *Now and on Earth*. Modern Age. Nueva York, 1942. *Heed the Thunder*. Greenberg. Nueva York, 1946.
- *Sólo un asesinato (Nothing More Than a Murder*). Harper and Brothers. Nueva York, 1949.
- *El asesino dentro de mí. (The Killer Inside Me*). Lion Books, Nueva York, 1952.
- *Tierra sucia (Cropper's Cabin*). Lion Books, Nueva York, 1952.
- *Libertad condicional (Recoil*). Lion Books, Nueva York, 1953.
- *Los alcohólicos (The Alcoholics*). Lion Books, Nueva York, 1953.
- *Bad Boy*. Lion Books. Nueva York, 1953.
- *Noche salvaje (Savage Night*). Lion Books, Nueva York, 1953.
- *El criminal (The Criminal*). Lion Books, Nueva York, 1953.
- *The golden gizmo*. Lion Books, Nueva York, 1954.
- *En bruto (Rounghneck*). Lion Books, Nueva York, 1954.
- *Una chica de buen ver (A Swell-Looking Babe*). Lion Books, Nueva York, 1954.
- *Una mujer endemoniada (A Hell of a Woman*). Lion Books, Nueva York, 1954.
- *El asesino burlón (The Nothing mMan*). Dell First Publications, Nueva York, 1954.
- *Un cuchillo en la mirada (After Dark, My Sweet*). Popular Library, Nueva York, 1956.
- *El asesinato (The Kill-off*). Lion Library, Nueva York, enero 1957.
- *Ciudad violenta (Wild Town*). Signet, Nueva York, 1957.
- *La huida (The Getaway*). Signet, Nueva York, enero 1959.
- *Los transgresores (The Transgressors*). Signet, Nueva York, 1961.
- *Los timadores (The grifters*). Regency, Nueva York, 1963.
- *1280 almas (Pop. 1280*). Fawcett Gold Medal, Greenwich, Connecticut, 1965.
- *Texas (Texas by the Tail*). Fawcett Gold Medal, Greenwich, Connecticut, 1965.
- *Al sur del paraíso (South of Heaven*). Fawcett Gold Medal, Greenwich, Connecticut, 1967.
- *Ironside*. Popular Library, Nueva York, 1967.
- *The Undefeated*. Popular Library, Nueva York, 1969.
- *Nothing But a Man*. Popular Library, Nueva York 1970.
- *Hijo de la ira (Child of Rage*). Lancer Books, Nueva York, 1972.
- *La sangre de los King (King Blood*). Sphere Books. Londres, 1973.
- *El embrollo (The Rip-off*). Donald I. Fine. Nueva York, 1987. Novela póstuma.

### Las novelas perdidas

- *Always to be Blessed*. 1932.
- *Lunatic at Large*. 1958.

### Los guiones cinematográficos

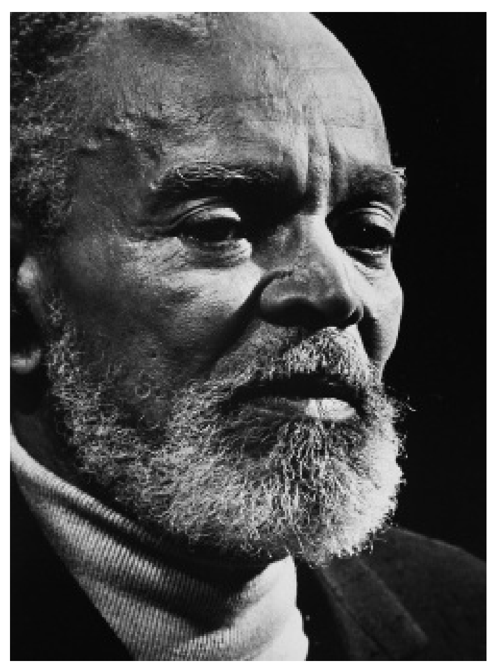
- *Atraco perfecto (The Killing*), dirigida por Stanley Kubrick en 1956. Diálogo adicional.
- *Senderos de gloria (Paths of Glory*), dirigida por Stanley Kubrick en 1957.
- Episodios de las series televisivas *Mackenkie's Raiders, Convoy, Doctor Kildare* e *Ironside,* entre otras.
- *La huida (The Getaway*), guión para Peter Bogdanovich que jamás fue realizado. Cuando, posteriormente, Sam Peckinpah dirigió la versión cinematográfica de su novela, el guión fue encargado a Walter Hill.

# 5
# Chester Himes, el Balzac de Harlem

Hasta que llegó Chester Himes y culminó su obra *noir* en 1969 a través de *Un ciego con una pistola*, la literatura policíaca tenía como escenario convencional el mundo de los blancos y actuaba como un registro de la cultura blanca, a pesar de que se publicaban novelas policíacas de otros autores no blancos, como Ed Lacy. Es decir, la novela negra reflejaba la forma de vida, las costumbres y el lenguaje de los blancos. Cuando los no-blancos accedieron a ese escenario, fueron extraños en un mundo que no les pertenecía. Desde un punto de vista jurídico, ético y social, no debería ser así, porque ese mundo pertenece también a los no-blancos. Pero la realidad literaria y sociopolítica era otra: los blancos habían delimitado claramente su espacio y habían puesto fuera de él a los otros.

La literatura policíaca de Chester Himes se alejó deliberadamente de ese universo blanco para situarse en las entrañas del reducto, del gueto asignado a una de las minorías étnicas de la ciudad de Nueva York: el barrio negro de Harlem.

Uno de los fundamentos de la originalidad, de la potencia y de la corrosiva belleza de la obra de Himes, de su salvaje sentido del humor, de su dimensión trágica, radica, precisamente, en este cambio de escenario. Como escribió Juan Carlos Marini (primer editor en España de las obras de Himes), «la gran originalidad de Himes radica en esa desgarradora aparición en la literatura de un submundo opuesto y beligerante»[17]. Se trata de otra literatura policíaca, que registra las pautas de la marginación negra y su enfrentamiento feroz con el mundo blanco.



Chester Himes.

*Un ciego con una pistola* es mucho más que un espeluznante relato de acción protagonizado por negros que se enfrentan con las autoridades y con el poder de los blancos. Porque, a partir de un punto geográfico, el cruce de la Séptima Avenida con la Calle 125, hacia el que convergen manifestantes del Black Power y de la Hermandad del Templo de Jesús Negro frente a la mirada pasiva de un grupo de musulmanes negros, Chester Himes registra en su discurso literario el carácter compulsivo de la vida en el gueto y narra las aventuras sin solución de sus detectives, Sepulturero Jones y Ataúd Johnson, al tiempo que reúne las voces de todos sus hermanos negros en un texto estremecedor, desconcertante para un autor europeo. Porque *Un ciego con una pistola* es también, además de un ejercicio literario sin precedentes, el registro de los discursos de la *negritud* recluida en Harlem.

Las voces que suenan en esta novela, las costumbres que se describen, las miserias de que da testimonio, no son absurdas, ni arbitrarias, ni enfermizas. Su ritmo febril, expansivo, es el ritmo de los discursos que se superponen en Harlem. Se trata de otra violencia, de otra religiosidad, de otro fanatismo, de otra sexualidad, de otro orden, expresados ahora en discursos diferentes al blanco. Se trata, en definitiva, de otra cultura, que no se puede comprender, ni tan siquiera en su forma criminal, a través de las pautas convencionales de interpretación del mundo blanco.

*Un ciego con una pistola* es una enumeración, una rogativa, una maldición. Una novela insólita, la última de una saga y el resumen de toda esa saga. El epílogo que nos lleva al principio. Todo sucede en esta novela, o todo está implícito en ella. Y quizá las cosas no sean peores allí que en otro lugar. Sólo que la degradación se expresa con formas más brutales y sangrantes. Los buenos modales de la supuesta legalidad blanca no tienen lugar en Harlem, y su ley, desde la óptica del ciudadano blanco, es la ley de la selva.

«Nos importa un rábano toda la burocracia. Queremos ir al fondo de la cuestión», afirma Jones. Y hay que comprender entonces que él puede ser un policía, pero antes es negro, y para él la burocracia, la ley, la autoridad… no son más que *basura blanca. Un ciego con una pistola* sorprende a los lectores tradicionales de literatura policíaca. Encontrarán en ella tanta o más violencia, crímenes, asesinatos y brutalidad que en las obras más destacadas del género en estos aspectos; pero tropezarán con un lenguaje diferente: el de un mundo y una cultura cuya intimidad desconocemos. Además, en Harlem no hay soluciones.

Porque Harlem es Chester Himes. En Harlem vivió desde 1945 (fecha de publicación de su primera novela, con la que se haría famoso) hasta su emigración a Francia en 1953 donde, a instancia de Marcel Duhamel, director de la *Série Noire,* empezó su producción policíaca con un total de nueve novelas, ocho de ellas con el protagonismo de los citados detectives, publicadas más tarde en Estados Unidos con distintos títulos. En 1968 se estableció definitivamente en Moraira, Alicante, hasta su muerte en 1984.

Manuel Vázquez Montalbán, con acierto crítico, escribió: «Himes es un exiliado voluntario de la cultura americana que se dedicó a escribir una novela policíaca desde París, planteándose a distancia el espacio físico de Harlem y el tema de la negritud urbana americana»[18].

Es decir, hay que analizar a Himes (como a otros autores clasificados como série noir) sobrepasando el concepto crítico de la novela *negra*. Hay que analizar su importancia como creador literario en sí, capaz de renovar el género, transformándolo en retrato realista de un determinado barrio urbano.

Fueron tantos los problemas derivados de la vida y de los libros de Chester Himes, que vale la pena dibujar algunas pinceladas biográficas que nos ayuden a comprender el contexto. Himes nació el 29 de julio de 1909 en Jefferson City, Misuri, inició sus estudios en la Universidad de Cleveland en 1926. Trabajó como barman y mozo de hotel. Dos años más tarde fue condenado a veinte años de prisión por un robo a mano armada, de los que cumpliría siete y medio. Empezó a escribir en la prisión, a la que volvió poco después (1934-1935). La revista *Esquire* publicó sus colaboraciones entre 1934 y 1937. Vivió en Columbus, Cleveland y, desde 1941, en California, trabajando en varios menesteres hasta que consiguió editar sus primeras novelas fuera del género criminal y con una fuerte carga social y política, donde gravitaba obsesivamente el tema del racismo.

No está de más insistir en que Himes, como «ismaelita» de la cultura norteamericana hasta los años noventa y aún hoy, era más conocido en Europa que en su propio país, al cual, por otro lado, siguió añorando hasta el día de su muerte.

En su *Autobiografía,* Himes alude constantemente al disgusto que su obra provoca entre los negros (y no digamos entre los blancos). Y escribe: «Los

intelectuales me reprochan que escriba un libro contrario a la tradición establecida por Richard Wright, según la cual el negro americano no puede ser sino víctima».

Este es otro de los grandes valores de Chester Himes, después de aquella eclosión radicalizada de literatura de los escritores negros, en los años treinta, agrupados en la protesta social, empecinados en la lucha política, cuyo exponente más significativo fue Langston Hughes con su *I, Too, Sing America,* simbolizando su deseo de ser liberado de la marginación.

Pero Chester Himes escribe exactamente como si un blanco escribiere sobre sus «hermanos blancos». Es decir, no escribe desde posiciones «ideológicas», pese a la gran carga de racismo en sus narraciones, sino con el propósito de describir unas vidas que son las de los negros de Harlem; como Balzac describe la sociedad francesa en su comedia humana. No en vano, Fereydoun Hoveyda, en su *Historia de la novela policíaca*, dejó constancia inequívoca de su admiración por la obra de Himes y, sin vacilaciones, llegó a llamarle *el Balzac de Harlem*.

En sus novelas, dentro y fuera del género negro, Chester Himes *supera a* aquel grupo de escritores revolucionarios profesionalizados (Hughes, Claude McKey, Walter White, Nella Larsen, Ralph Ellison, Wright, etc.), obsesionados, con razón, por los problemas de su etnia, llenos de ira contra la injusticia social impuesta por los blancos y preocupados por terminar con las leyendas inventadas por Harriet Beecher Stowe (*La cabaña del tío Tom*) y otras deformaciones (un ejemplo de éstas sería, por su popularidad, *Lo que el viento se llevó*, de Margaret Mitchell). Tampoco se alinea con esa otra generación más reflexiva, más «occidental» en su lucha para romper el gueto, liderada por James Baldwin.

Himes no protesta líricamente, ni reflexiona políticamente. Describe a las sociedades negras norteamericanas sin pasión, tal como son, colocándolas en el mundo como si fueran piezas del rompecabezas universal, sin distinción de piel, credos o ideologías. Para él, los negros son como las hormigas para el entomólogo, sin más. Lo que resulta más violento que cualquier otro testimonio preconcebido.

No obstante, está claro que nos encontramos con el dolor de su infancia, con la segregación de sus años jóvenes, con los distanciamientos sociales en su vida europea y con el aún vigente desconocimiento de su importancia.



Cubierta original de *Cotton Comes to Harlem*.

Dupin, Sherlock Holmes, Sam Spade, Philip Marlowe… Y dos detectives negros de la ciudad de Nueva York: Grave Digger Jones y Coffin Ed Johnson (entre nosotros: Sepulturero Jones y Ataúd Johnson).

Estos son los personajes de las novelas más famosas de Chester Himes, consideradas como sus obras maestras, entre otras: *Por amor a Imabelle*, *El jeque de Harlem* y *Algodón en Harlem* (1964). La primera de ellas obtuvo en Francia, durante el año 1958, el Gran Premio de Literatura Policíaca y consolidó definitivamente el prestigio internacional de su autor.

Sepulturero y Ataúd actúan en un mundo donde la sordidez sin límites y la violencia más tenebrosa terminan por impregnar el mismo aire que respiran: el aire negro de Harlem. Como escribe Himes en la primera entrega de la serie: «La pistola de Ataúd podría matar una piedra y la de Sepulturero enterrarla».

Más allá del riesgo y la injusticia que representa toda comparación, las novelas de Chester Himes consiguen un nivel de calidad poco frecuente dentro y fuera de la Serie Negra. Seguramente resultaría demasiado largo detenernos en un comentario sobre el estilo narrativo de Himes, de sus calidades y recursos. Quiero destacar que, a diferencia de Hammett y la escuela *hard-boiled*, su relato en tercera persona abraza la acción y la temporalidad sin seguir exclusiva y convencionalmente los movimientos de sus personajes principales. De esta manera, nuestro autor obtiene, como efecto, una diversidad de perspectivas e historias que, sin dejar de pertenecer a una misma peripecia central, abren el relato a una descripción amplia, generosa, de un mundo donde impera la marginación, el horror y la violencia.

Las calles de Harlem están llenas de gatos y ratas muertas, cuerpos congelados por el frío; de estiércol y desperdicios; de homosexuales, ladrones, prostitutas y estafadores. La vida no tiene aparentemente ningún sentido. Nadie se asombra al ver un hombre caminando a ciegas por la calle, con la cabeza atravesada por un cuchillo. El horror en Harlem es tan desmesurado que puede parecer grotesco. No obstante, Chester Himes consigue un clima de constante verosimilitud por medio de un estilo que oscila entre la ironía y la descripción descarnada. La miseria humana resulta, en todo caso, más desesperada que grotesca.



Cartel de la versión cinematográfica de *Cotton Comes to Harlem*.

Aunque las obras de Himes pertenecen al ámbito de la novela criminal, se trata, en esencia, de retratos costumbristas, de la pintura realista de un barrio ciudadano, de la epopeya de un pueblo o de una raza que lucha por la supervivencia y busca su propia identidad. El verdadero protagonista de estas novelas es Harlem, aislado en el corazón de Nueva York del resto de la ciudad. En él no hay lugar para los blancos; sus habitantes negros forman una sociedad peculiar, distinta a la otra sociedad americana que los rodea, y es esa sociedad peculiar, con sus costumbres, sus ideas, sus aspiraciones y sus sentimientos lo que constituye el objeto de la visión de Himes.

Es una visión de esa sociedad en sí misma; es el retrato de una realidad. Una visión documental, granguiñolesca, de unas gentes que viven de una forma determinada por las circunstancias externas e internas, por los condicionamientos sociales y por su personalidad étnica.

Himes describe la comunidad de Harlem como sigue: «Una densa población negra se convulsiona en el frenesí de vivir a imagen de un hormigueante banco de peces carnívoros que, a veces, en su voracidad ciega, devoran sus propias entrañas».

Es la visión de un mundo superpoblado por falsos profetas, jugadores, travestis, drogadictos, vendedores, estafadores, prostitutas, gánsteres, ladrones; por una variada fauna humana que se acoge a la religión, a cualquier religión, como último refugio de sus desgracias. Y es un frenesí de carreras, persecuciones, capturas, fugas y violencia, sobre todo violencia, como medio expeditivo para satisfacer pequeñas y grandes ambiciones.

En medio de esta jungla se encuentran los policías Jones y Johnson, que

pertenecen a ella. Sus detectives negros no son bellos ni ejemplares. Los golpes les hacen saltar los dientes en astillas, a Ataúd Johnson un delincuente le quemó la cara con ácido y desde entonces luce grandes cicatrices que le desfiguran completamente. La violencia que respiran los convierte, a cada momento, en más brutales.

Ataúd Johnson y Sepulturero Jones son también habitantes de Harlem, han nacido en ese frenético mundo y siguen integrados en él. Por eso lo comprenden, al contrario que les ocurre a sus colegas blancos. Pero Ataúd y Sepulturero son policías, y eso significa que se han erigido en guardianes de las leyes impuestas por los blancos; de alguna manera, son traidores a su raza. De esta forma, se han colocado en un terreno intermedio: no pueden gozar de la simpatía ni la connivencia de sus hermanos, pero tampoco han captado la plena confianza de sus superiores.

Jones y Johnson son policías con todas las consecuencias. Son honrados y, una vez emprendida la caza, no cesan hasta obtener la presa, utilizando para eso métodos semejantes a los de los delincuentes, porque son los habituales en Harlem, el lenguaje que todos entienden. Los dos pegan, coaccionan, embrutecen a mansalva, para obtener los datos que precisan. Los métodos científicos, racionales, los sistemas de lucha contra el crimen que, a través de la novela policíaca clásica, ensalzan y prestigian el trabajo intelectual de la mente humana, son despectivamente olvidados en favor del empirismo, de la violencia brutal como único sistema para conseguir los indicios experimentales precisos.

Y es que Jones y Johnson conocen a sus hermanos, conocen su hermetismo y su violencia como arma cotidiana, y sus hermanos los conocen a ellos y los miran de una manera distante, como extraños que no acaban de serlo, y también les hacen objeto de sus violencias. Pero, en general, esto no trasciende al mundo de los blancos, se trata de episodios de una guerra entre hermanos que ellos mismos, sin ayuda de nadie, deben resolver.

La trama policíaca, la intriga, casi siempre intrascendente y embrollada por la complicada conducta de los habitantes de Harlem, es, en las novelas de Johnson y Jones, pretexto para mostrar una panorámica de esta tragicomedia humana que se representa cotidianamente en el barrio negro de Harlem.


Danny Glover comparte reparto con Forest Whitaker, Gregory Hines y Robin Givens en *Redada en Harlem*.

## La obra de Chester Himes

### La serie de Harlem

- *Por amor a Imabelle (For Love of Imabelle*), 1957.
- *El jeque de Harlem (The Real Cool Killers*), 1959.
- *Un loco asesinato (The Grazy kill*), 1959.
- *El gran sueño de oro (The Big Gold Dream*), 1960.
- *Todos muertos (All Shot Up*), 1960.
- *Corre, hombre (Run Man Run*), 1960.
- *Algodón en Harlem (Cotton Comes to Harlem, o Back to Africa*), 1965.
- *Redada en Harlem (A Rage in Harlem*), 1965.
- *Empieza el calor (The Heat's On*), 1966.
- *Un ciego con una pistola (Blind Man with a Pistol, o Hot Day, Hot Night*), 1969.
- *Plan B*, 1993. Última novela de la serie de Harlem. Obra póstuma inacabada en la que estaba trabajando poco antes de morir.

### Las otras novelas

- *Si grita, déjalo (If He Hollers Let Him Go*), 1945.
- *Una cruzada en solitario (The Lonely Crusade*), 1947.
- *Tirar la primera piedra (Cast the First Stone*), 1953.
- *La tercera generación (The Third Generation*), 1954.
- *El fin de un primitivo (The End of a Primitive*), 1955.
- *Pinktoes*, 1961.
- *Mammie Mason*, 1961.
- *Negro sobre negro*, relatos *(Black on Black*), 1973.
- *Autobiografía (The Quality of Hurt*), 1972, y *(My Life of Absurdity*), 1976.
- *Violación (A Case of Rape*), 1980.
- *The Collected Stories of Chester Himes*, 1990.
- *Por el pasado llorarás (Yesterday Will Make You Cry*), 1998.

# 6
# La carcajada de Donald Westlake

El humor ha estado presente en la novela criminal desde los primeros relatos de Sherlock Holmes. Con el siglo XX, y muy especialmente durante las últimas décadas, la burla creciente, la ironía descarnada y los procedimientos de comedia han acompañado al género en su tránsito desde la novela-problema hasta el negro químicamente puro. A la parodia, se ha sumado a través del tiempo el sarcasmo cáustico del detective *hard-boiled*, las comparaciones divertidamente realistas de los policías de la *Comisaría 87*, de McBain, los razonamientos lógicos del paranoico sheriff de Jim Thompson, las peripecias abracadabrantes del delincuente Dortmunder y su banda, o las impecables operaciones económico-criminales del Ripley de Highsmith.

En todos los subgéneros tradicionales de la novela policíaca el humor desempeña un papel catalizador ante las situaciones más duras. Es, sin duda, el condimento que hace más digerible el plato frío del crimen. Está presente en la *crook story*, el *pólice procedural*, la *crime psychology*… e incluso en las historias carcelarias, pero hasta 1960 no había constituido un subgénero en sí mismo; carecía de la entidad y de los cultivadores suficientes para merecer un apartado en la novela negra actual, con sus fronteras indefinidas y su gran variedad temática.

Por otra parte, negar a estas alturas la importancia del humor en el género negro, pendulando la balanza exclusivamente hacia el realismo crítico, supone minimizar las cualidades terapéuticas de una literatura que consigue, como ninguna, airear esos fantasmas interiores que siempre giran entre el sexo y la muerte. El primero, reprimido en aras de las normas sociales imperantes. La segunda, como punto final inevitable y ley sagrada que no se puede violar. Qué le vamos a hacer.

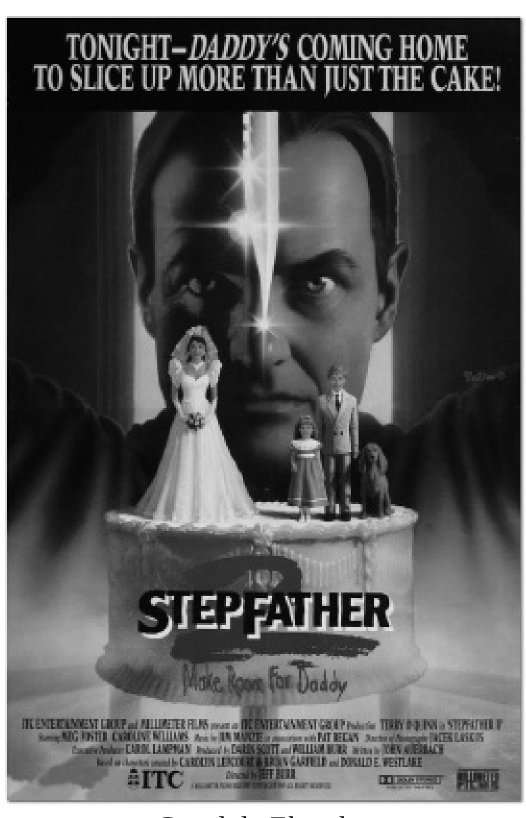
El humor se consolidó en la novela negra con Donald Ewin Westlake a partir de su obra *El palomo fugitivo* (Júcar, 1988), en la que, sin abandonar las reglas del género, elevó la comicidad a su cota máxima. Dentro de un contexto realista, este gran innovador destaca en su narrativa las dificultades del delito, a través de una sucesión de carreras, persecuciones y equívocos. Como escribe Salvador Vázquez de Parga, «Westlake consigue demoler los más sagrados principios de la sociedad americana con una estruendosa carcajada».

En el verano de 1988, durante la Semana Negra de Gijón, tuve ocasión de charlar con Westlake durante una entrevista que compartí con mis amigos, el cubano Leonardo Padura, el norteamericano David Hall y la periodista catalana Rosa Mora. El gran maestro neoyorkino nos comentó:

—Mis novelas implican comedia, humor, movimiento, emoción al máximo. En una novela no cómica pasan cosas que impulsan al drama, pero el personaje siempre encuentra aparcamiento cuando quiere dejar su coche. Algo que no ocurre en la vida real. El escritor no debe sentirse cómodo dentro de un género, debe darle la vuelta y destacar las características que más le interesan de ese género. El humor es algo peculiar en mí y por esa razón lo destaco.

—¿En qué momento se encuentra su obra?

—En cuanto a los libros, la situación es interesante, aunque me asusta un poco. Tengo mucho más éxito que antes y por ese motivo las expectativas de creación se van estrechando. En Estados Unidos hay muchas personas que leen mis novelas y no quieren leer otra cosa que no escriba yo. Eso es frustrante, porque limita mi libertad. A la vez, en los últimos dos años he comenzado a trabajar para el cine. El año pasado, se hizo una película con un guión mío, titulada *El padrastro*, que recibió muy buena crítica, y ahora, como consecuencia, me piden que escriba más guiones para películas interesantes. Tengo encargados los guiones cinematográficos de dos novelas, una de Thompson y la otra de Eric Ambler. El mundo del cine está ampliando mis posibilidades. El género es muy flexible. Hay escritores que han llegado, han subido y se han ido.




Cartel de *El padrastro*.

—¿Por qué ha utilizado seudónimos para firmar su obra?

—Son como señales para que el lector sepa ante qué tipo de libro se encuentra. Conozco escritores que escriben obras bastante distintas con el mismo nombre, y a veces sus lectores se encuentran desorientados, si no defraudados. Cada seudónimo responde en su caso a un estilo diferente. Westlake implica comedia, humor, movimiento. Stark significa emoción.

—¿Westlake no implica también humor negro y parodia?

—Parodia no. Va a parecerles que estoy bromeando, pero no lo estoy. Opino que las comedias se encuentran entre las novelas más realistas que conozco.

—¿El humor es innato en usted o lo ha desarrollado por influencia de alguien?

—Es peculiar en mí. Cada género tiene ciertas escenas obligatorias, determinados personajes que deben salir e incluso determinados puntos de vista que los lectores esperan del autor. Los escritores encuentran un género con cuyas reglas del juego se sienten cómodos o intentan hacer otra cosa. Lo mejor es, sin salirse del género, darle un poco la vuelta a la tortilla y estar dentro de él.

—¿Cómo descubrió la novela negra?

—Cuando comencé a escribir, había leído todo tipo de historias, de relatos, y mis primeras historias fueron de ciencia ficción, de misterio, de comedia. Escribí mi primer relato cuando tenía once años. A los escritores que comienzan se les suele decir que escriban sobre aquello que conocen, pero el problema para un chico de once años es que no sabe nada, o no conoce nada. Conoce los relatos que ha leído y las cosas que ha visto, así es que mi primer relato trató sobre una matanza de bandas en un buque. Tenía veinte años cuando logré publicar mi primera narración en 1953. Se trataba de una historia de ciencia ficción basada en una anécdota, a partir de la famosa frase del patriota americano Patrick Henry cuando dijo: «Deme la libertad o deme la muerte». La narración se basó en la idea de que, mientras América fuera libre, Patrick Henry seguiría vivo. De modo que el cuento relata el día en que América perdió la libertad y nuestro hombre, como consecuencia, enfermó y murió. Sin embargo, mis narraciones de misterio obtenían una mejor respuesta del público y se publicaban más frecuentemente que las demás, así es que… Para mí, fue suficiente. Me gusta ir donde soy mejor recibido.



Lee Marvin y Angie Dickinson protagonizan *A quemarropa*.

—¿En qué ha cambiado el personaje del detective privado?

—Los detectives privados, como personajes, no existen en tiempos de guerra. Después de la Primera Guerra Mundial, en los años veinte, vuelven los detectives, que son políticamente de izquierdas los jefes y los empresarios son malos, los sindicatos son buenos y confías. Después llega la Segunda Guerra Mundial y los escritores tienden a ser de derechas, están intentando salvar el statu quo, es decir, sus propiedades, lo que ya tienen. Esto llega a su extremo total con el Mike Hammer, de Micky Spillane, que quiere matar a los jueces porque no son lo suficiente duros para proteger a la sociedad norteamericana. Y desde esta forma de pensar se llega, al cabo de veinte años y después del Vietnam —esa especie de Tercera Guerra Mundial para América—, a los detectives de «ala rota», personajes a quienes las emociones resultan molestas, pero que sucumben en ellas. Sí, los detectives más recientes son totalmente emocionales.

"Cada día, cuando nos levantamos, tenemos esperanzas y miedos sobre lo que espera en ese día. Mis temores siempre se cumplen, siempre he sido realista. Escribí sobre Parker y pensé en una historia para Parker en la cual tendría que seguir tratando de hacer siempre lo mismo. Cuando le expliqué el argumento a mi mujer, los dos nos echamos a reír. Lo peor que le puede pasar a un personaje serio como Parker es resultar humorístico, divertido, cuando no lo intenta ser. Entonces, tendría que encontrar a otro personaje para hacer ese trabajo.

—Y nació Joe Dortmunder, que está debajo de la ley, mientras Parker siempre se mantiene por encima de ella.

La ley es necesaria pero varía, es defectuosa, porque sólo puede tratar las normas generales y cada persona vive individualmente. Siempre existe un desfase entre el individuo y la ley. Parker y Dortmunder son dos ejemplos de ese desfase. Hoy día prefiero a Dortmunder porque puedo seguir escribiéndolo, y con Parker me ocurre lo contrario. Ya no me sale. En dos ocasiones empecé un nuevo libro con Parker, pero

no resultaba real. Aquel no era Parker, sino otro personaje; alguien que intentaba ser Parker. El personaje se me había ido. Algunos me han preguntado: ¿Es el FBI tan estúpido y torpe como lo que describe en sus novelas? Las personas sin humor y las organizaciones sin humor siempre se entorpecen consigo mismas. Siempre meten la pata.



Angelica Huston, John Cusack y Annette Bening comparten cartel en *Los timadores*, guión por el que Westlake fue nominado al Oscar.

## POSDATA SOBRE UN AUTOR TODOTERRENO

Donald Ewind Westlake falleció el 31 de diciembre de 2008, a los 75 años, víctima de un ataque al corazón mientras estaba de vacaciones en México con su esposa. Había nacido en Brooklyn el 12 de julio de 1933 y la ciudad de Nueva York fue el escenario preferido de sus historias. Publicó más de cien novelas. Además de su nombre, utilizó numerosos seudónimos: Richard Stark, Tucker Coe, Samuel Holt, Morgan J. Cunningham, Curt Clark (ciencia ficción), Jim Smith, Abby Westlake, Abe Levine, Timothy J. Culver, Alan Marshall, Edwin West, Judson Jack Carmichael.

Muchas de sus obras fueron llevadas al cine. Entre ellas, *The Outfit* (John Flynn, 1974), *Made in USA* (Jean Luc Godard, 1968), *A quemarropa* (John Boorman, 1967), *Un diamante al rojo vivo* (Peter Yates, 1972), *El loco, loco asalto a un banco* (Gower Champion, 1974), *Two much* (Fernando Trueba, 1996), *Payback* (Brian Helgeland, 1999) y *Arcadia* (Costa-Gravras, 2005). Fue un apreciado guionista cinematográfico: *Materia caliente* (1979), *El padrastro* (1987), *Los timadores* (1990, por la que fue nominado al Oscar) y *Mr. Ripley Return* (2004). Y para la televisión adaptó las novelas de Ed McBain en la serie *87th Precint*.

Para acercarnos a lo mejor de Westlake, y entender sus distintos registros, vale la pena leer estas trece novelas publicadas en España:

- *Tiempo de matar (Killing Time*), 1961. Firmada como Jim Smith. Etiqueta Negra. Júcar. Madrid, 1988.
- *A quemarropa (The Hunter, Point Blank*), 1962, también titulada *Payback*. Firmada por Richard Stark. Con Parker. Ediciones B. Barcelona. 1999.
- *El hombre que cambió de cara (The Steel Hit*), 1963. Firmada por Richard Stark. Con Parker. Etiqueta Negra. Júcar. Madrid, 1990.
- *El palomo fugitivo. (The Fugitive Pigeon*), 1964. Con Dontmunder. Etiqueta Negra. Júcar. Madrid, 1988.
- *El muerto sin descanso (The Busy Body*), 1966. Barral. Barcelona, 1973.
- *Un diamante al rojo vivo (The Hot Rock*), 1970. Con Dontmunder. RBA. Barcelona, 2009.
- *Adiós Sherezade* (1970). Con Dontmunder. Etiqueta Negra. Júcar. Madrid, 1987.
- *Policías y ladrones (Cops and Robbers*), 1972. Etiqueta Negra. Júcar. Madrid, 1986.
- *Atraco al banco (Bank Shot*), 1972. Con Dontmunder. Etiqueta Negra. Júcar. Madrid, 1987.
- *Luna de los asesinos (Butcher's Moon*), 1974. Firmada por Richard Stark. Con Parker. Etiqueta Negra. Júcar. Madrid, 1988.
- *Un gemelo singular (Two Much*), 1975. Etiqueta Negra. Júcar. Madrid, 1987.

- *Un monstruo sagrado (Sacred Monster*), 1989. Ediciones B. Barcelona, 1991.
- *El gancho (The Hook*), 2000. Seix Barral. Barcelona, 2002.



Manos peligrosas, con Richard Widmark y Jean Peters como protagonistas.

# 7
# La última victoria de Samuel Fuller

«*La vida es en color, pero resulta más realista en blanco y negro*».

**Sam Fuller**, en *El estado de las cosas*, de Wim Wenders

«La decadencia se produce porque la aceptamos sin luchar». Así habla Gibby, un asesino a sueldo, septuagenario, impetuoso y fornicador, que precisa apoyarse en un bastón para realizar sus trabajos y mantener su prestigio de número uno en Inglaterra. Gibby es, de alguna manera, el optimista álter ego de Samuel Fuller, su autor, que le dio vida en su novela *Mi nombre es Quint* (Ediciones B, 1989) cuando tenía setenta y siete años de edad, después de una carrera como guionista de prestigio, novelista y director de cine y tan admirado por las nuevas generaciones de cineastas como «maldito» por la industria de Hollywood. Cuando escribió esta joven novela, Fuller era una leyenda viva que permanecía en activo, repartiendo a diestro y siniestro toda su tremenda y contundente visión del mundo con la ironía burlona que permite medio siglo de experiencia creativa, treinta y cinco largometrajes, media docena de novelas y dieciséis guiones cinematográficos.

La vitalidad y el humor de Fuller, a quién tan sólo jubiló la muerte inoportuna, siguen intactos. Su universo ambiguo, seco, brutal, a la búsqueda de imágenes fulgurantes, está presente en esta novela tanto como en sus últimos filmes. Como dijo en 1965, mientras se interpretaba a sí mismo en *Pierrot le fou*, de Godard: «Una película es como un campo de batalla. Amor… Odio… Acción… Violencia… Muerte… En una palabra: ¡emoción!». Esta definición de su cine vale plenamente para sus novelas, escritas por un artista que es, en palabras de Wim Wenders, «un genio del guión, un genio del arte dramático, un aventurero profundamente interesado por sus propias obsesiones».



Jean Peters en una escena de *Manos peligrosas*.

La obra de Fuller es un todo. Sus películas y sus novelas están unidas, se complementan. Fuller incluso llegó a utilizar la literatura como venganza ante las masacres que los productores cometían con sus filmes y los transformó en novelas totalmente personales. Así ocurrió, por ejemplo, con *Uno rojo, división de choque* y con *Muerte de un pichón en Beethowenstrassen*. No en vano, este autor controvertido y fascinante, llegó a la dirección cinematográfica desde la novela y el periodismo de sucesos, después de trece años como guionista. Su dominio del diálogo resulta fulminante:

«—Zozo, eres un chacal.

—El chacal provee la comida del león».

Samuel Fuller nació en Worcester, Massachussets, el 12 de agosto de 1911. Debutó en el periodismo a los trece años como *copy-boy* en el *New York Journal,* al servicio personal de Arthur Brisbane, un clásico del periodismo norteamericano a quien le gustaba parafrasear una frase de la Biblia: «Donde está tu dinero, está tu corazón». El *Journal* era un diario que, en opinión del estudioso del periodismo norteamericano John Tebbel, «superó todo lo experimentado en el terreno del sensacionalismo». En semejante escuela, el joven Fuller aprendió el oficio en el que se especializaría cuando, posteriormente, se fue a trabajar al *New York Evening Graphic* y al *San Diego Sun*: la crónica de sucesos y tribunales.

Durante los años treinta, Fuller recorrió Estados Unidos cubriendo la información judicial y escribiendo relatos y novelas inspiradas en su experiencia trashumante. Desde entonces, jamás abandonaría la actividad literaria en la que destacan, además de sus novelas citadas, sus libros: *Burn Baby burn* (1935), *Test Tube Baby* (1936), *The Dark Page* (1944), *Crown of India* (1966), *The Rifle* (1969), *Batle Royal* (1984) y el guión novelizado de su obra maestra *Shock Corridor [Corredor sin retorno*], (1963). Dieciséis guiones cinematográficos (en su mayoría escritos para el cine negro) significaron su consolidación en Hollywood. Entre ellos, vale la pena destacar

*Gangs of New York*, de James Cruze; *Shockproof*, de Douglas Sirk; y *The Capetown Affair*, de Robert Webb.




Cartel de *Gangs of New York*, dirigida por James Cruze, con guión de Samuel Fuller.

Su novela *The Dark Page*, adaptada a la pantalla en 1952 por Phil Karlsson con el título *Scandal Sheet (Trágica información*), inspiró el argumento de la famosa novela *The Big Clock (El gran reloj*), de Kenneth Fearing, un novelista crucial en la historia del género negro norteamericano. El propio Fearing remitió a Fuller una carta pidiendo disculpas.

Desde 1948, Sam Fuller ha sido un extraño director de «géneros». El western, el cine bélico y el cine negro policial han sido visitados por el autor con su especial manera de entender y ver las historias. De él se han entonado acusaciones y loas tan crispadas como complementarias. Partiendo de una idea, de una certidumbre, el propio desarrollo de la historia rompe en pedazos esa verdad, la transforma, la hace ambivalente, ambigua. El autor se cuestiona a sí mismo mientras trata los grandes temas con una ironía despiadada. Allí está el último disparo de la guerra civil americana con su última víctima inútil, a destiempo, en la secuencia magistral que abre *Yuma* (*Run of the Arrow*, 1956), o su visión de la Segunda Guerra Mundial en *Uno rojo, división de choque*, unidad en la que combatió el propio Fuller; por no hablar del perro racista de *Perro blanco* (*White Dog*, 1982), que sólo ataca a los negros y que pierde su identidad y el sentido de su existencia al ser «curado» por un adiestrador.



Samuel Fuller junto a su perro blanco.

Sobre *Perro blanco,* como suele ocurrir con las obras heterodoxas, planearon acusaciones de racismo, de las que el viejo Fuller se defendió diciendo: «El punto crucial de la historia es que el entrenador de color intenta revertir el racismo del animal y hacer que ataque sólo a los blancos. El problema es que, cuando el tema es explosivo, la gente automáticamente toma posiciones. Tanto yo como el personaje del entrenador negro contemplamos el racismo del perro como una enfermedad. Una vez que curas una enfermedad de este tipo, puedes curar a un puñado de hijos de perra».

En su novela *Mi nombre es Quint* también aparecen estos perros racistas, entrenados por un nazi para atacar a mujeres desnudas. Es una de las huellas del universo fulleriano impresas en esta novela fresca como una obra de juventud. Como en otras tramas de este autor, los personajes se sumergen en una organización criminal, esta vez de altos fondos, con invasión árabe incluida, y no al estilo de sus filmes de serie negra: *Manos peligrosas* (*Pickup on South Street,* 1953), *La casa de bambú* (*The House of Bamboo,* 1955) o *Los bajos fondos de Nueva York* (*Underworld USA,* 1961). La excusa es recuperar una cinta. «Gracias a Nixon —dice Quint—, las cintas desaparecidas se han vuelto más populares que el sexo». Este es el *macguffin* buscado a través de cuatro países, para sumergirnos en un divertimiento de amor, odio, acción… emoción perenne de este narrador incansable, adorado por los cineastas que nacieron con la *Nouvelle vague* francesa; encumbrado por los críticos europeos; seguido por alumnos aplicados como Wim Wenders, Francis Ford Coppola o Peter Bogdanovich, con quienes colaboró en guiones y montajes, e incluso apareció como actor en tres filmes de Wenders: *Hammett, El amigo americano* y *El estado de las cosas,* donde nos ofrece una reflexión memorable sobre la fuerza del cine que abre este capítulo.

Cincuenta años de literatura han dado al cineasta Fuller un estilo tan seco como su caligrafía cinematográfica, sin ninguna concesión, con un tratamiento del sexo y la violencia tan desnudos como el filo de una navaja o como el titular de un periódico amarillo. «Fuller no es primario, sino primitivo —ha escrito François Truffaut—. Su talento no es rudimentario, sino rudo». Con la lectura de *Mi nombre es Quint* se descubre además que, con los tiempos, su talento se ha hecho desenfadado,

iconoclasta, complejo en su aparente simplicidad de thriller, mientras al lector le crece la sospecha de que el veterano Fuller se está burlando de sí mismo y que, desde luego, se divierte al hacerlo, al deslizarnos en las tribulaciones de sus asesinos a sueldo (el francés es un gran bailarín clásico y el alemán es hijo de un criminal nazi). Por su lado, el protagonista, Quint, es un hipócrita. Safo, una mujer de armas tomar. Y todos se mueven en un estúpido mundo de estadistas corruptos, árabes al asalto de Europa, jóvenes punk… y Gibby, el asesino inglés, que, mientras folla, diserta sobre el destino que a todos nos aguarda. «La muerte —dice— puede ser derrotada a través de la ciencia médica. Puede ser borrada del mapa sin necesidad de hacer un trato con Jesús». Sam Fuller lo ha conseguido a su manera.



Alfred Hitchcock en una imagen promocional de su película *Los pájaros*, de la que fue guionista Ed McBain.

# 8
# Lombino's best pizza o el verdadero nombre de Ed McBain

*La ciudad se extendía como un centelleante nido de gemas extrañas (…).*
*Los edificios eran un decorado.*
*Miraban hacia el río y resplandecían con un brillo fabricado por la mano del hombre,*
*y uno los miraba con reverencia y contenía la respiración.*
*Detrás de los edificios, detrás de las luces, estaban las calles.*
*Y había basura en las calles.*

**Ed McBain**. *Cop Hater*, 1956

Evan Hunter tenía treinta años cuando escribió la primera novela de Ed McBain: *Cop Hater (Odio*). Corría el año 1956, el corazón de una década dominada por la caza de brujas *maccarthysta*, la guerra fría y la propaganda gubernamental del *american way of life*. Salvatore Lombino, nacido en Manhattan el 15 de octubre de 1926, se había convertido legalmente en Evan Hunter, a los 26 años, cuando ya tenía escritas sus primeras novelas de éxito. En 1954, el año en que yo nací en una pequeña ciudad del Mediterráneo, Hunter obtuvo su primer best seller con *The Blackboard Jungle (La jungla de pizarra*) y había comenzado una prolífica carrera literaria bajo los nombres de Richard Marsten, Hunt Collins, Curts Cannon y Ezra Hannon. En este despliegue de identidades, Salvatore Lombino quedaba prácticamente reducido al chiste que aparece en una de sus novelas: *Lombino's Best Pizza*, el nombre de una pizzería de la ciudad imaginaria de Isola (isla, en italiano), sacada de su Manhattan natal.

De los seis nombres de Lombino, me quedo con Ed McBain. Nombre que comparte Lombino con el personaje de un traficante de armas que aparece en el último filme de Michael Curtiz, *Los comancheros* (1961), y cuya identidad usurpa —a la manera de Lombino— el héroe John Wayne para engañar a los indios. Qué curiosa coincidencia y cuántos espejos. Ed McBain nació para crear la comisaría del *Distrito 87*, una historia coral desarrollada en medio centenar de novelas, y las

andanzas del abogado Matthew Hope (en aventuras de reminiscencias clásicas bajo títulos como *La bella y la bestia* o *Gatita con botas*). Con el tiempo, McBain ha devorado a Hunter y ha creado, a su manera, un clásico de la novelística norteamericana actual.



Cartel de *The Blackboard Jungle*, titulada en España *Semilla de maldad*.

Como escritor de novela negra, he de reconocer que padezco «el hechizo» del maestro McBain. Desde que descubrí *Odio*, he buscado sus obras editadas en nuestro país. No son demasiadas. Además de las ya citadas, en nuestras librerías pueden encontrarse: *Veneno, Pasma, Ojo con el sordo, Hielo, Calor, Relámpago, Saludos al jefe, A mano armada, Calipso mortal, Hasta que la muerte…, El ritual de la sangre* y *El atracador*. Poca cosa para un autor tan prolífico, pero una muestra suficientemente representativa que abarca más de treinta años, desde 1956 hasta 1987.

Cuando, recién cumplidos los treinta años, decidí escribir mi primera novela, tomé varias decisiones: retratar esta sociedad con métodos realistas, no caer en el ensimismamiento de la literatura actual y sacar «los trastos» a la calle, contar historias, reflejar la ciudad y el alma humana a través del quehacer literario. Por mí trabajo como periodista de sucesos, conocía muchos episodios y personas que podrían dar a mi primer libro una gran riqueza de personajes y verosimilitud. Ante mí, diariamente, desfilaban jueces, fiscales, policías, atracadores, presos, burócratas, sindicalistas, comisarios, sinvergüenzas con y sin pistola, arribistas de despacho, estafadores… Toda la fauna que, en esencia, rodea al crimen. Por esa razón, mi primera novela, *Carne fresca*, pertenece al género negro. Basada en muchas cosas que sabía de primera mano, por sus páginas desfilan personajes inspirados en personas reales aunque con nombres y fisonomías distintas. Esta elaboración supuso para mí una verdadera reflexión. Escribí una novela policíaca con policías españoles de los de ahora y, sin saberlo, antes de leer a McBain, llegué a las mismas conclusiones que el novelista de Manhattan, con la misma edad que él cuando

escribió su primera novela, pero treinta y dos años más tarde, cuando McBain atesoraba una obra inmensa en su bibliografía.



Glenn Ford interpreta en *Semilla de maldad a* un soldado veterano que acepta un empleo como profesor en un conflictivo colegio público.

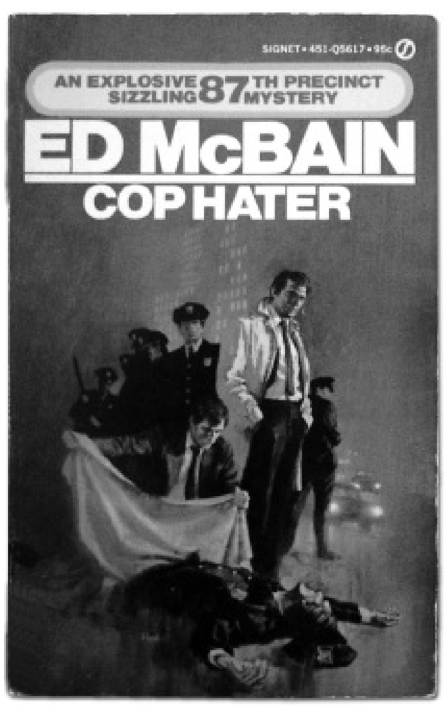
Una historia criminal se escribe al final de un largo camino lleno de preguntas insignificantes en apariencia: ¿Se debe tomar una pistola con un pañuelo? ¿Qué polvos utiliza la policía para recoger las huellas? ¿Cómo y dónde se realiza una autopsia? ¿Qué pinta el juez en un levantamiento de cadáveres? ¿Qué marca y calibres usa la policía? ¿Se puede interrogar a un detenido sin la presencia de un abogado?… Saber todas estas cuestiones de funcionamiento, conocer las leyes vigentes, haber asistido a la vista oral de un juicio, leer sentencias… Entender la trascendencia de palabras como nocturnidad, alevosía, cuadrilla, o la diferencia entre robo con homicidio y robo con fuerza en las cosas.

¿Qué distingue al homicidio del asesinato? No es cuestión de relatar un manual de funcionamiento, se trata de conocerlo para no escribir bajo la influencia de los tópicos televisivos, de las viejas novelas obsoletas, sino de una «visión directa» de la realidad. La documentación previa, exhaustiva, es una de las aportaciones más importantes de escritores como Ed McBain y una de las características fundamentales de los novelistas profesionales de la actual novela negra norteamericana. Algo que, a mi modesto entender, ha faltado en la novela negra española.

McBain Lombino es el máximo exponente de la corriente denominada *police procedural*; el subgénero del procedimiento policial basado —como el propio autor escribe en todas sus novelas del *Distrito 87*— «en procedimientos reales de investigación». La rutina policial mueve a sus personajes en su quehacer cotidiano, mientras sufren y sienten las miserias y las grandezas de su vida personal, sentimental, urbana. El grupo de policías del *Distrito 87* se mueve en «el procedimiento», pero cada uno de ellos tiene vida propia, inquietudes, manías, taras psicológicas. Movidos como un personaje coral, estos detectives son profesionales, no héroes, ni defensores de la moral y la sociedad tradicionales en una cruzada contra el crimen. Simplemente trabajan como policías rodeados por la «basura» de las calles, utilizando su lógica y sus conocimientos rutinarios para descubrir al asesino. La propia visión de su trabajo es, desde la primera novela del *Distrito 87*, ruda y desencantada. Así lo explica uno de los inspectores: «Todo lo que necesitas para ser detective es un par de piernas fuertes: una gran obstinación. Las piernas sirven para llevarte a todas las pocilgas que debes visitar, la obstinación, para no mandarlo todo al diablo. Sigues cada pista mecánicamente: si tienes suerte, una de ellas es buena. Si no la tienes, no pasa nada. (…) No se necesita mucho cerebro para ser policía».

Ahí están, Steve Carella, honrado y escéptico; Meyer Meyer, judío y acomplejado; el conquistador Cotton Hawes, el yudoca bajito Hal Willis; el enamoradizo Bert Kling, que empezó de agente uniformado; Eileen Burke, la mujer

policía violada por el criminal que trataba de detener; Richard Genero, el teniente Barnes con su hijo drogadicto. McBain rescata el desencanto y la dureza del detective *hard-boiled* mientras explica, con didactismo ameno, los métodos de investigación que emplea verdaderamente la policía.




Cubierta de *Cop Hater (Odio)*.

Los personajes de la comisaría del *Distrito 87* son, sin duda, un retrato de América, testigos excepcionales y en primera fila del auténtico modo de vida americano. Ellos ven y trabajan en el peor reflejo de su sociedad: el crimen, la delincuencia, los bajos fondos, la miseria urbana. Ningún tema se les escapa: las bandas de delincuentes *(Saludos al jefe*), la violación y el aborto *(Relámpago*), la prostitución *(Veneno*), el parricidio *(Odio*), la locura *(Ojo con el sordo*), el psicópata capaz de matar a un cantante de calipsos *(Calipso mortal*), la delincuencia singular de personajes perversos, astutos y fascinantes, como Clifford, que realizaba reverencias a sus victimas después de darles una paliza *(El atracador*), el tráfico de drogas, la infidelidad conyugal como antesala del crimen.



Fotograma de *Los pájaros*, de Hitchcock, de cuyo guión fue autor Ed McBain, pseudónimo de Evan Hunter.

El delincuente es el otro gran protagonista de este universo sórdido, relatado con un lenguaje conciso, lleno de matices e ironía. El policía y el delincuente, frente a frente, constituyen una simbiosis precisa. «Si algo comparten conjuntamente los policías y los delincuentes —escribe McBain en una de sus novelas— aparte de las relaciones simbióticas que posibilitan sus respectivos oficios, es el sentido del olfato, que les dice cuándo alguien está asustado. Tan pronto como captan el olor, los policías y los delincuentes se convierten en fieras de presa, listos para destrozar una garganta y devorar unas entrañas».

Ante la visión del crimen, Steve Carella no tiene pensamientos maniqueos, sino profesionales. «Por favor, que no se trate de un loco —suplica el personaje—. Por favor, que sea un individuo normal el que los mató, por un motivo plausible».




Cartel americano de *Los pájaros*.

Esta característica de los policías de McBain tiene una gran importancia para la actual novela criminal española, sin ninguna tradición en cuanto a literatura policíaca por razones obvias. Durante décadas, la policía en nuestro país siempre estuvo al servicio político del poder autoritario; difícilmente podía imaginarse a un inspector de izquierdas, que respetara los derechos constitucionales de los detenidos y que investigara con métodos modernos y no a golpes. Hasta que el sistema democrático se ha estabilizado en nuestro país, los policías de base difícilmente podían ser los protagonistas de una novela que no fuera reaccionaria. Hoy, tal posibilidad existe, aunque al enfocarlo ocupa un lugar preferente el tema de la corrupción policial, algo que en Estados Unidos, por ejemplo, es ya un tema viejo.

Los sindicatos policiales españoles son ya organizaciones de masas, algunos comisarios están afiliados al partido socialista y existe una nueva promoción de inspectores que no tienen el tufillo antidemocrático de antaño. En España, además, los policías son los únicos personajes que tienen acceso a la investigación criminal. Nadie, excepto ellos, puede investigar un asesinato. La figura del detective privado surge en la novela policial española más por un proceso de mimetismo hacia la norteamericana que por una existencia real en nuestra sociedad. Los «huelebraguetas» españoles se dedican a cazar maridos infieles y a realizar espionaje industrial encubierto. Muchos de ellos son expolicías de filiación política ultraderechista o agentes en activo a la búsqueda de un sobresueldo.

Los dos personajes que, según mi punto de vista, tienen alguna entidad en la novela criminal española son esos inspectores jóvenes que conviven con los restos de otra generación, y los delincuentes, con su élite de atracadores al frente. Ambos personajes conectan con el universo de McBain y enlazan de alguna manera con la mejor novela picaresca española, el género de aventuras, y la épica social y crítica de otros siglos. A estas conclusiones llegó mucho antes el maestro McBain. Como siempre pasa en la literatura y en la vida, llueve sobre mojado.

Muchas de sus novelas han sido llevadas al cine. Él mismo fue guionista de Hitchcock en la película *Los pájaros*. También la televisión le debe algunas de sus mejores producciones. La ya clásica serie *Canción triste* de *Hill Street* es una copia no confesada (para escamotear el pago de derechos del autor) de la comisaría del *Distrito 87*. El propio McBain ironiza sobre este plagio no declarado: el capitán Furillo es italiano con una «r» y dos «l» en su nombre como Carella. Meyer Meyer se parece a Goldblum —judío y calvo—; el policía corrupto de televisión, Charlie Weeks, es un sosias del *mcbainiano* Ollie Weeks… La ciudad imaginaria de la Costa Este norteamericana que aparece en *Hill Street* es idéntica a la «inventada» *Isola* de

McBain (una mezcla de Nueva York y Chicago).

Muchas historias de la serie televisiva parecen sacadas directamente del universo policial del *Distrito 87*. Ed McBain lo pone en boca de dos de sus personajes en *Relámpago*:

«—Me tiene preocupado de verdad lo mucho que *Hill Street Blues* se parece a nosotros. En serio, Meyer, nosotros somos polis de verdad, ¿o no?

»—Yo diría que sí, que somos polis de verdad, en efecto dijo Meyer.

»—Y esos fulanos son una invención, que usan nombres que se parecen a los de los polis "de verdad" en una ciudad "de verdad". No es justo, Meyer».

## DIEZ NOVELAS RECOMENDABLES PARA ENTRAR EN LA COMISARÍA DEL *DISTRITO 87*

- *Odio (Cop Hater*, 1956). Cosecha Roja. Ediciones B. Barcelona, 1989.
- *El atracador (The Mugger*, 1956). Planeta. Barcelona, 1985. Edición en catalán: *El pispa*. La Cua de Palla. Edicions 62. Barcelona, 1985.
- *Con el verano llegó la muerte (See Them Die!*, 1960). Luis de Caralt. Barcelona, 1976.
- *El ritual de la sangre (Lady, Lady, I Dit It!*, 1961). Ediciones B. Barcelona, 1989. Edición en catalán: *El ritual de la sang*. Cua de Palla. Edicions 62. Barcelona, 1983.
- *Celos criminales (Like Love*, 1962). Plaza y Janés, Barcelona, 1995.
- *Ojo con el Sordo (Let's Hear it for the Deaf Man*, 1973). Ediciones B. Barcelona, 1987.
- *Calipso mortal (Calypso*, 1979). Col. Alfa 7. Laia. Barcelona, 1988.
- *Calor (Heat*, 1981). Destino. Barcelona, 1986.
- *Hielo (Ice*, 1983). Destino, Barcelona, 1985.
- *Veneno (Poison*, 1987). Cosecha roja. Ediciones B. Barcelona, 1988.



James Cagney y Humphrey Bogart en una imagen promocional de *Los violentos años veinte*.

# 9
# De qué hablamos cuando decimos «cine negro»

El género negro, en cine y literatura, ha evolucionado con el tiempo, adaptado a la renovación de las temáticas y a las nuevas realidades sociales: el crimen organizado, las costumbres sexuales, la universalización y la democratización de la cultura de masas… No existe otro género narrativo en el que la influencia mutua entre cine y literatura sea tan clara como en las novelas y películas del género negro policial. Unas se alimentan de las otras en un acto de «canibalización», que diría Raymond Chandler. Basta recordar a los numerosos novelistas del género policíaco que han trabajado como guionistas cinematográficos (Hammett, Chandler, William Riley Burnett, Jim Thompson, Jonathan Latimer, James Hadley Chase, James M. Cain, Steve Fisher, Donald Westlake, Elmore Leonard…) y/o cuyas obras literarias se han convertido, también, en clásicos del cine.




Cartel de *Asalto y robo al tren*, primera película de temática criminal de la historia del cine.

En muchos países las claves del género se han adaptado a sus características sociales diferenciadas, a su peculiar manera de entender la violencia, el orden/desorden, la justicia, los delitos o la muerte como consecuencia de la actividad humana. En otros, los cultivadores del género se han conformado con practicar el mimetismo hacia los modelos norteamericanos. Y con esta narrativa se ha producido una explosión mundial de excelente literatura y de magnífico cine que llega hasta hoy con una vitalidad sin discusión. Junto a los cineastas norteamericanos básicos

(Huston, Walsh, Preminger, Siodmak, Hawks, Welles…), han cultivado el género autores europeos como Jean Pierre MelviUe, Truffaut, Wenders, Frears, Malle, Rossi, Chabrol, Costa-Gavras, Godard, Leone… que han realizado filmes inigualables dentro del género, ya sea experimentando, visitándolo a su manera (incluso en forma de western) o, simplemente, recurriendo a sus claves.

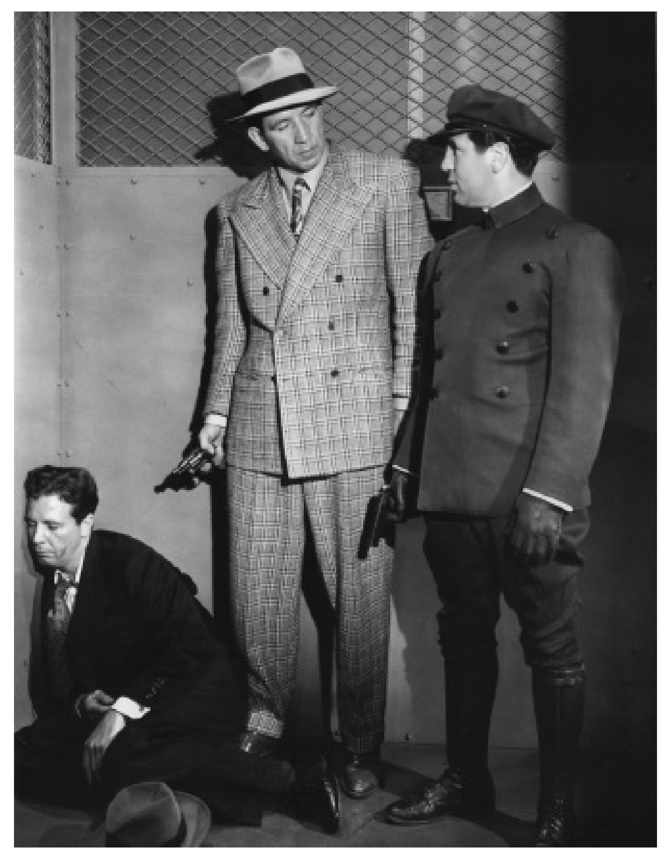



Cartel de *La ley del Hampa*, de 1927

Es el destino seguido por el llamado «cine negro», que comparte con la literatura su confusa amalgama de apelativos: thriller, policíaco, enigma, *detective story, trough story, crook story, police procedural*, misterio, intriga, suspense., y que no pone de acuerdo a los especialistas sobre el nombre que debe definirlo. Ya nos habíamos referido con anterioridad a este jeroglífico. Pero pongamos dos ejemplos. En Francia, donde acuñaron el término *filme noir*, se denomina *polar*. En Italia, *giallo* —como el cine italiano de terror—, por el color de las portadas de las publicaciones populares donde empezaron a divulgarse las historias de crímenes. Los anglosajones utilizan mayoritariamente la palabra *thriller*, derivada de la palabra *thrill*: emoción, estremecimiento. Con ella, muchos pretenden abarcar el género por completo (películas de gánsteres, suspense, misterio, cine negro clásico…) y se refieren a todas aquellas películas relacionadas con la intriga y las persecuciones. Pero el asunto sigue sin satisfacer a todos, ya que bajo este paraguas se cobijan películas fantásticas, de terror, pesadillas psicológicas, comedias de humor negro… Por este motivo se suele hablar del thriller policíaco, para distinguirlo de temáticas fantásticas, sobrenaturales o de pura casquería que también utilizan esa etiqueta.

Sin duda, sería más adecuado, e incluso más científico, hablar de novela y cine criminal, con una definición que englobara todas las «sensibilidades» del género, todos sus matices. Sin embargo, la diosa Fortuna, cuando se trata de nomenclaturas, suele ser caprichosa. En 1946, la crítica francesa acuñó con éxito el término cine negro, *filme noire*, para referirse a las películas que llegaron a las pantallas en el

verano de aquel año: *El halcón maltés*, de John Huston; *Laura*, de Otto Preminger, *Historia de un detective*, de Edward Dmytryk; *Perdición*, de Billy Wilder; *La mujer del Cuadro*, de Fritz Lang… Filmes de contenido ambiguo en los que se retrata la parte oscura de la sociedad, de estética expresionista. Formalmente se crea un malestar específico, atmósferas de pesadilla, visión metafórica, crónicas de la realidad[19]. Esta denominación hizo furor en España. Desde entonces, llamamos genéricamente cine negro a todas las películas de esta temática, con policías, detectives, presos, delincuentes de cuello blanco, asesinos, gángsteres.



En 1944 se estrenó *Historia de un detective*, con Dick Powell interpretando el papel de Philip Marlowe.

El género negro policíaco nació prácticamente con la narración cinematográfica. En 1903, la película *Asalto y robo al tren (The Great Train Robbery*), de Edwin S. Porter, relata el acto delictivo de una banda de atracadores, con asesinatos y violencia desatada. Es el primer filme dramático de la historia del cine, el primer western y, al mismo tiempo, la primera película de temática criminal. En 1908, David W. Griffith rueda *Locos por el dinero (Money Mad*), una historia moral de bandidos a punta de pistola, movidos por el delito y la codicia, ladrones que roban a ladrones. Cuatro años más tarde, en *Los mosqueteros de Pig Alley (The Musketeers of Pig Alley*), Griffith cuenta la historia de una banda de delincuentes que se enfrenta a tiros con la policía, un filme de crítica social donde, como en *The Regeneration*, de Raoul Walsh (1915), el delito es consecuencia de la pobreza.

Por fin, en 1927, todavía durante la época muda, *La ley del hampa*, de Josef Von

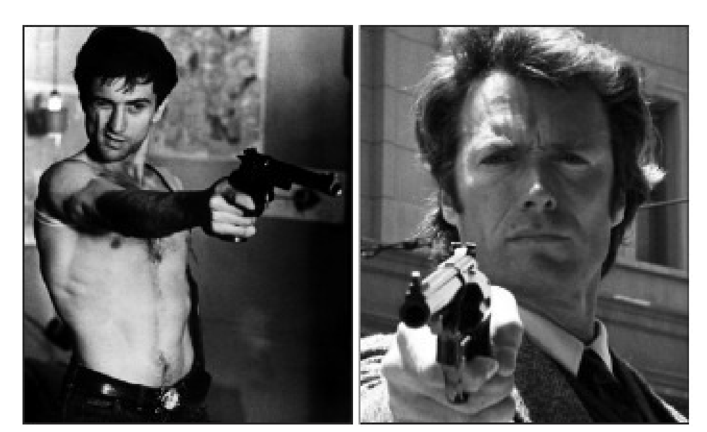
Sternberg, pone las bases del subgénero de gánsteres que, entre 1930 y 1941, va vivir su período de esplendor con títulos ya legendarios, como *Scarface, Little Caesar, Los violentos años veinte, Enemigo público, Al rojo vivo*…




Fotocromo de la película *White Heat* (1949), de Raoul Walsh, titulada en España *Al rojo vivo*.

El cine negro clásico se desarrolla entre 1941 y 1960, con cumbres como *El halcón maltés, Laura, Historia de un detective, Perdición, Forajidos*…

Desde 1961 hasta 1980, con el color, llega el thriller moderno, con filmes como *Harry el sucio, A quemarropa, Taxi driver, La noche se mueve, Harper*…, donde el clasicismo se actualiza con una nueva generación de cineastas salidos de las escuelas de cine que visitan el género negro, desde el *hard boiled* hasta el western urbano.



Robert De Niro y Clint Eastwood en *Taxi driver* y *Harry el sucio*.

Desde 1981 hasta nuestros días, se extiende el período donde predomina la ficción criminal post-moderna. Una mezcla de influencias y elementos, fusiones y mestizajes, donde lo criminal es, sin embargo, el elemento distintivo desde el punto de vista genérico. Cineastas emergentes de esta etapa son los hermanos Coen, Tarantino, Ridley Scott (*Blade Runner, Black Rain, American Gangster*…), Carpenter, Kasdan, De Palma…


Harrison Ford en *Blade Runner*.

El término «negro» tiene mucho que ver con la composición visual de las imágenes, con la estructura narrativa y con la mirada crítica, la búsqueda del realismo, la verosimilitud…. En suma, se trata de definir «lo negro» más allá de sus contornos y de concretar sus tres elementos fundamentales:

Primero.- La existencia de un delito, crimen o misterio a resolver del tipo que sea.

Segundo.- La persecución de la verdad o la investigación para resolver el enigma.

Y tercero.- Para que sea «negro», es preciso que las narraciones criminales contengan la denuncia política, la crítica social y desvelen el auténtico funcionamiento del sistema en alguno de sus aspectos, incluso en épocas pasadas (Ahí está la «negritud» de *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, por ejemplo, cuando explica la metodología de la autoridad eclesiástica y la Santa inquisición). Aquellos polvos trajeron estos lodos.

Esta última característica es la fundamental para hablar de «género negro»: al tratar temas sociales, políticos y económicos, al bajar el enigma a la calle y a la realidad, el género nos permite acercarnos al funcionamiento del sistema para criticarlo, mostrando sus malas prácticas y sus elementos deficitarios, o para justificarlo con una visión reaccionaria que, por sí misma, también desvela los entresijos del poder. De cualquier poder.

# 10
# Cine español «en negro», francotiradores y visitantes

Mientras el cine negro, desde el thriller policíaco a la ficción criminal post-moderna, sigue dando películas valiosas en la cinematografía internacional, en la producción española de los últimos veinte años el género negro es casi inexistente. En España, la apuesta por la intriga realista, por la crítica social y política, por la denuncia a través de historias criminales apenas ha provocado una decena de películas ubicadas dentro de las claves genéricas, y otras veinte que merodean a su alrededor, dirigidas por otros tantos cineastas, entre francotiradores y visitantes, que se han atrevido a irrumpir en el género. Los problemas de la verosimilitud, la falta de tradición a pesar del boom del cine policíaco español de los años cincuenta y la actitud remisa de los productores explican esta situación en la que, sin embargo, algunas películas brillan con luz propia.

A principios de los años cincuenta, tras la estela del cine negro norteamericano, dos películas producidas en Barcelona, *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950) y *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950), principalmente, inauguraron un serio intento para adaptar en España los códigos propios del género. Fue la corriente mayoritaria del cine policíaco español bajo la dictadura, con más de cuarenta películas rodadas. Se trataba de filmes influenciados lejanamente por el neorrealismo y con formas de aparente documental, de «procedimiento policial», maniqueos y cargados con una exacerbada apología de las fuerzas del orden como discurso[20]. Basta citar la leyenda, con voz en off exaltada, que abre la precursora *Brigada criminal*: «Film homenaje a la abnegación y el heroísmo de todos los funcionarios de la policía española, que, sin grandes alardes técnicos y contando con el factor hombre como máximo valor, está considerada como una de las mejores del mundo».

En este incipiente cine policíaco español destaca *Distrito quinto* (1958), del gran especialista Julio Coll. Su argumento recuerda levemente *Atraco perfecto*, de Stanley Kubrick: tras un atraco, los integrantes de la banda se reúnen en un piso; el tiempo pasa y el jefe, que se ha quedado el botín, no acude. Los nervios y la desconfianza van aflorando mientras recuerdan las circunstancias que les llevaron a secundar el robo. Vale la pena citar algunos otros títulos: *Barrio* (Ladislao Vajda, 1947), *La*

*corona negra* (Luis Savlavsky, 1951), *Los ojos dejan huella* (J. L. Sáenz de Heredia, 1952), *Camino cortado* (Iquino, 1956), cuyo eslogan publicitario era «El honor debe ser la divisa de la Guardia Civil», y *Un hecho violento* (José María Forqué, 1958). De los últimos años de la década es también un thriller existencialista bajo la influencia de la *Nouvelle Vague*, obra de José María Nunes y titulado *No dispares contra mí*.

En 1962, Manuel Fraga Iribarne y José María García Escudero, ministro de Información y Turismo y director general de Cinematografía, respectivamente, inician un período reformista para las producciones españolas. El cine policíaco español sigue teniendo gran presencia en la programación cinematográfica, con especial interés por las historias de ladrones y delincuentes contra la propiedad ajena. Existe un interés de algunos realizadores por reflejar la realidad urbana y social del momento, las calles barcelonesas, los nuevos marginados, los fenómenos delictivos juveniles… Entre ellos, Francisco Rovira-Beleta, con *Los atracadores* (1962), realiza una interpretación comprensiva de la delincuencia, con discurso autocrítico incluido sobre el fracaso de la sociedad. *Los atracadores* es una historia basada en la novela del novelista y policía Tomás Salvador, en la que tres jóvenes de distinto origen social —un obrero, un lumpen y un señorito— se dedican a cometer atracos hasta que en uno de ellos hay un muerto. A partir de ese momento, la suerte de los muchachos estará completamente echada.



Fotograma de *Brigada criminal*, de Ignacio F. Iquino.

Francisco Pérez-Dolç, con *A tiro limpio* (1963), habla de una banda de atracadores cuyos miembros se van eliminando unos a otros, poco a poco, debido a las diversas diferencias que surgen entre ellos, en clara referencia a *La jungla de asfalto*. Este filme es el único realizado en esta etapa olvidada que ha tenido un *remake* en 1996, por obra del cineasta Jesús Mora. Destacable es también *Culpable para un delito* (1966), de José Antonio Duce, que cuenta una historia de falso culpable, a través de un exboxeador solitario acusado de un crimen que no ha cometido.

Tras numerosas incursiones en el cine policíaco como guionista y director (*Relato policíaco*, 1954), Antonio Isasi realizó *Las Vegas, 500 millones*, una superproducción

española de atracos al más puro estilo norteamericano realizada en 1968. Un año más tarde, desde Barcelona, Josep Maria Forn dirige *La respuesta*, una adaptación de *M'enterro en els fonaments*, novela policíaca del gran autor catalán Manuel de Pedrolo.



Antonio Isasi-lsasmendi dirigió en 1968 *Las Vegas, 500 millones*.

## MÁS EPIDERMIS QUE PISTOLAS (1976-1990)

Tras la muerte de Franco, el género negro no tuvo suerte en la cinematografía española. La desaparición definitiva de la censura en noviembre de 1977 no trajo consigo el surgimiento de un cine negro autóctono. Entre 1975 y 1990 se dan casos aislados que basculan entre el mimetismo hacia el cine policíaco norteamericano y el polar francés, con preferencia por los thrillers psicológicos y los personajes desquiciados.

A pesar de que pueden contarse historias sobre la corrupción política, los negocios sucios de los ricos, los abusos policiales, las irregularidades del poder… en las películas criminales españolas desde la Transición hay más epidermis que pistolas, más crónica del lumpen en las grandes ciudades que del mundo organizado del crimen[21]. El cine de Eloy de la Iglesia es el exponente más destacado de este subgénero, inventor de lo que se definió con el término «coleguismo», y que ahora muchos denominan «*cine kinki*». Con obras como *Navajeros, Colegas, El pico*…, De la iglesia realizaba un cine torpe, sin tapujos, panfletario, y retrataba de manera simplista y oportunista el supuesto submundo de la marginación radical.

La reciente democracia trajo consigo el boom de la novela negra en España, con autores como Manuel Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Andreu Martín, Francisco González Ledesma, Jaume Fuster, Julián Ibáñez, Carlos Pérez Merinero… Por el contrario, en la cinematografía española son excepcionales y aisladas las películas de temática criminal, con crítica social y denuncia política.



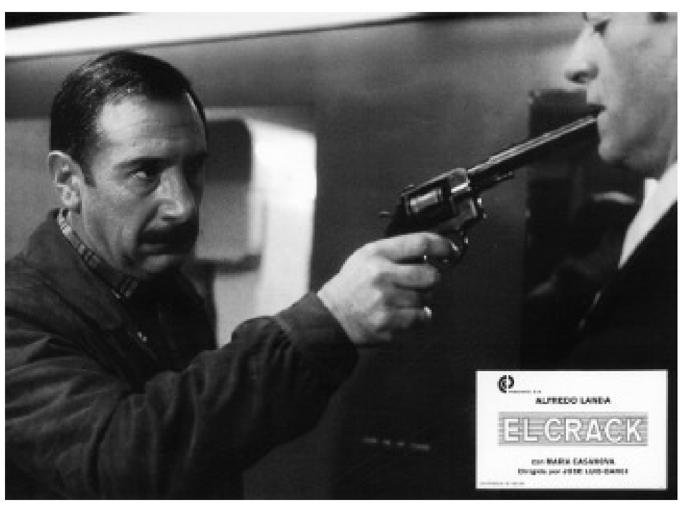
González Ledesma, en el centro, junto a Mariano Sánchez Soler.

La enumeración de sus títulos más relevantes, por escasa y mediocre, resulta sencilla: *Tatuaje* (Bigas Luna, 1976), según la novela homónima de Vázquez Montalbán; *La verdad del caso Savolta* (Antonio Drove, 1979), a partir de la novela

de Eduardo Mendoza; *Asesinato en el comité central* (Vicente Aranda, 1981), basada en el libro de Vázquez Montalbán; y *Demasiado para Gálvez* (Antonio Gonzalo, 1981), sobre la novela de Jorge Martínez Reverte.

En este desierto creativo no hay más remedio que hacer algún comentario en torno a los tres únicos jalones que ha dejado el fantasmal cine negro español en los años ochenta, cuando la transición política española tocaba a su fin:

*El crack* (1981), de José Luis Garci, con guión del propio Garci y de Horacio Valcárcel. Lastrado por un exceso de referencias cinematográficas y literarias a la cultura norteamericana, el guión original naufraga en la pedantería sensiblera que haría estragos en las películas posteriores de Garci. La historia, dedicada «A Dashiell Hammett», se sostiene gracias al oficio de Alfredo Landa, que encarna al detective *hard-boiled* Germán Areta. El buen hacer de Landa, la sencillez clásica de la trama y alguna referencia al crimen durante la Transición española, como la bomba colocada en el pecho con esparadrapo al estilo «Bultó», confieren a la cinta cierto valor referencial. Lo mejor, la primera secuencia donde el detective Landa, pistola en ristre bajo la mesa con el cañón en los genitales del malo, amenaza al impagable delincuente José Manuel Cervino: «Vareta, que te quemo los huevos».



Alfredo Landa es el detective German Areta en *El crack*.

*El arreglo* (1983), de José Antonio Zorrilla, sobre una novela de Antonio Muñoz Molina, es un thriller con cierto rigor dramático que fue recibido como una película clave para el desarrollo del género negro en España. *El arreglo* narra las peripecias de un inspector de policía, encarnado por Eusebio Poncela, que debe poner orden frente a las corrupciones de sus colegas. La cinta permanece como una obra apreciable, aunque su autor no ha vuelto a cultivar el género.

Y *Fanny Pelopaja* (1984), de Vicente Aranda, con guión del propio director a partir de la novela *Prótesis,* un clásico de Andreu Martín. Aranda destrozó la novela, cambió de sexo a su personaje principal y dio rienda suelta a sus obsesiones erótico-criminales. Coproducido y con actores franceses, el resultado fue un filme *noir*, al

estilo del polar francés, insólito en la filmografía española. El propio Aranda ha escrito al respecto: «Desde el principio la historia me cautivó, más si cabe después del cambio de sexo efectuado en uno de los personajes protagonistas. (…) Con el tiempo y la distancia, me doy cuenta de que es una historia pasional, con tintes de thriller»[22]. Por lo que vemos, para el cineasta, su película más claramente negra sólo tiene «tintes» genéricos.

Durante los últimos veinte años, el cine español ha producido algunos thrillers en los contornos de lo negro que reflejan los miedos, las ansiedades sociales y no pocas perversiones del final del milenio, son películas que no se diferencian en nada de otros productos similares de las cinematografías extranjeras. Para los optimistas, es un signo innegable de calidad, de estar a la última[23]. Para los detractores, se trata, una vez más, de mimetismo frente a las modas del momento.

Así, en la era de la visibilidad global, de las videocámaras en los lugares públicos, del control policial permanente en un mundo globalizado y peligroso, el deseo de sentirnos seguros frente a terroristas y psicópatas es el tema central de *El habitante incierto* (2004), opera prima de Guillem Morales, donde su protagonista es un arquitecto que construye su propia pesadilla. *La comunidad* (Alex de la Iglesia, 2000), juega con la idea del temor al vecino. Las carreras a ciegas de *Intacto* (Juan Carlos Fresnadillo, 2001) nos hablan del azar y del destino. El miedo rural es el eje de *El rey de la montaña* (Gonzalo López Gallego, 2007); y el campo como escenario de matanzas atávicas aparece en *El séptimo día* (Carlos Saura, 2004), inspirada en el crimen de Puerto Hurraco, en *La noche del hermano* (Santiago García de Leániz, 2005) y en *Bosque de sombras* (Koldo Serra, 2006).

La figura deconstruída del asesino se pasea por los thrillers españoles más recientes. *Las horas del día* (Jaime Rosales, 2003) relata la vida cotidiana de un *serial killer* cuando no está matando, en la estela de *Henry, retrato de un asesino* (John McNaughton, 1986). El asesino perverso y sus obsesiones sexuales mueve películas como *H6: Diario de un asesino* (Martín Garrido Barón, 2005), *Los cronocrímenes* (Nacho Vigalondo, 2007), *La caja Kovak* (Daniel Monzón, 2006) y *La habitación de Fermat* (Luis Piedrahíta y Rodrigo Sopeña, 2007).

La intriga como recurso post-moderno está en el Almodóvar de *Hable con ella* (2002), *La mala educación* (2004) y *Los abrazos rotos* (2009), después de su decepcionante incursión en el género negro con *Carne trémula* (1997), en la que adapta una novela de Ruth Rendell.

La llamada *serie negra* ha conseguido instalarse en la cinematografía europea, mientras en España sigue siendo una excepción, obra de francotiradores amantes del género y de visitantes pretenciosos que a veces no creen en lo que están rodando. Dado el desierto del cine negro español (acorralado por una legión de comedias costumbristas, melodramas psicológicos moralizantes y algunos retratos de la realidad *ma non troppo*) esta incursión en sí misma es un thriller, un estremecimiento envuelto en una niebla densa, a través de la paupérrima presencia del género negro policíaco en la producción cinematográfica española, que ha generado en los últimos veinte años más de dos mil largometrajes de ficción y no ficción, según datos del Instituto Nacional de Estadística.



Frances McDorman recibió en 1996 el Oscar a la Mejor Actriz por su interpretación en *Fargo*.

La década de los noventa fue muy fructífera para el cine negro norteamericano, con grandes éxitos de taquilla y no pocas películas visionarias, que oscilaban entre el clasicismo revisado y la post-modernidad del mestizaje entre géneros. Basta un rápido repaso: *Uno de los nuestros* (Martin Scorsese, 1990), *Muerte entre las flores*, (Joel y Ethan Coen, 1990), *Los timadores* (Stephen Frears, 1990), *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991), *Reservoir dogs* (Quentin Tarantino, 1991), *Atrapado por su pasado* (Brian De Palma, 1993), *Casino* (Scorsese, 1995), *Pulp fiction* (Tarantino, 1994), *La última seducción* (John Dahl, 1994), *Heat* (Michael Mann, 1995), *Seven* (David Fincher, 1995), *Sospechosos habituales* (Bryan Singer, 1995), *Fargo* (Joel Coen, 1996), *El funeral* (Abel Ferrara, 1996), *Carretera perdida* (David Lynch, 1997), *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997) y *El talento de Mr. Ripley* (Anthony Minghella, 1999).

Sin embargo, en la producción cinematográfica española desde 1991 apenas contamos con treinta y cinco de películas reseñables y media docena de cineastas interesados en cultivar el género.

La relación es breve.

De entrada, Enrique Urbizu, con *Todo por la pasta* (1991), inaugura lo mejor del último thriller policíaco del cine español. Este filme negro de acción trepidante, sin provincianismos, autóctono y con una denuncia contundente, sin ínfulas redentoras o moralistas, habla del asesinato político y de las mafias policiales antes del boom de los GAL, y lo hace sin necesidad de ponerse trascendente[24].

Consciente de lo que está haciendo, Urbizu es un cineasta que ha reflexionado sobre sus películas y que no disfraza el aspecto genérico de sus filmes. «El cine negro tiene un carácter obligatoriamente contemporáneo. A mí, de hecho, lo que me gusta y siempre me ha interesado del género es esa continua preocupación del cine y de la novela negra por el aquí y el ahora. Esa contemporaneidad influye inevitablemente en la forma del género, que soporta muy mal la retórica, los adornos, y que se caracteriza por ser directo». Y añade: «El cine negro quiere denunciar lo que no funciona en la sociedad y quiere mostrar las carencias del sistema, por lo que no se puede decir que sus personajes estén en movimiento por un mero artificio»[25].

Claridad total en un análisis que muchos estudiosos del género compartimos con el cineasta. El cine negro es ambiguo, con personajes complejos, en ambientes resbaladizos; es un producto del capitalismo y relata historias muy urbanas. Ante la peligrosa tendencia a la nada argumental, ante el artificio y la violencia gratuita, Enrique Urbizu plantea la cuestión de fondo: «El buen cine negro tiene un origen social, político, de denuncia y de interés por la deformidad del sistema que es el delito. El género sirve para mostrar la identidad y las cualidades de los que juegan saltándose las reglas y para ver cómo afecta eso a las sociedades. Ese es, a mi juicio, el buen cine negro o, al menos, el que a mí me interesa».

Desde *Todo por la pasta* llegamos a *La caja 507* (2002), un filme que marca un antes y un después. «Cuando la hice, fui muy consciente de qué quería enseñar y qué no. Las muertes están en off. Enseño los cadáveres. Jamás se muestra el momento del impacto». Es una película de violencia contenida, cuidadosa en los detalles, con unos personajes que arrastran la tristeza más turbia. «Cuando escribimos el guión —añade Urbizu—, Michel Gaztambide y yo no nos inventamos nada. Todo estaba en los periódicos. Cuando nos atrancábamos en el guión, íbamos a una hemeroteca y veíamos lo que estaba pasando». Luego se impuso la realidad de los hechos. Recordemos el caso Malaya, por ejemplo.


José Coronado y Goya Toledo protagonizaron *La caja 507*.

Cuando se estrenó *La caja 507*, el nuevo milenio ya había traído algunos hitos del último cine negro. Durante el año 2000, en Argentina, Marcelo Piñeyro dirigió *Plata quemada* a partir de la novela de Ricardo Piglia, y en *Nueve reinas*, Fabián Bielinsky nos contó una historia de estafadores y de codicia criminal en pleno «corralito». Dos años más tarde, Brasil produjo *Ciudad de Dios*, de Fernando Meirelles, y en Estados Unidos el británico Sam Mendes dirigió *Camino a la perdición*, en la que visitaba el cine de gánsteres de los años treinta.

¿Por qué no ha cuajado el cine negro en España? Además del problema de la verosimilitud, existe una razón dentro de la industria cinematográfica española: los productores desconfían porque, a primera vista, un actor español con una pistola no resulta muy creíble. «Cuando estrenamos *Todo por la pasta*, la gente se reía al ver a Antonio Resines empuñando una pistola, decían que no sabía cogerla. Y así, dada la poca tradición, la poca afición del público y la poca confianza de los empresarios, resulta complicado el cine negro en España».

En este camino solitario hacia el cine negro en estado puro, sólo le ha seguido Patxi Amezcua con su ópera prima *25 Kilates* (2009). Tras ser autor de interesantes guiones como *Best-Seller: El premio* (Carlos Pérez Ferré, 1996) o *El viaje de Arián* (Eduard Bosch, 2000), Amezcua escribe y dirige un filme cargado de fuerza y emoción, negro como el alma de sus personajes. El crítico Carlos Boyero escribió al respecto: «Patxi Amezcua consigue en el guión y en las imágenes de *25 Kilates* que nada huela a impostura, a forzado, a mentira, a pretensiones vanas. La trama, los diálogos, las situaciones, los sentimientos y los personajes poseen interés, tensión, ambigüedad inteligente, veracidad. Es una película tan posibilista como lograda. Tiene claro lo que quiere transmitir, maneja bien su humilde presupuesto. La violencia, la angustia y el miedo desprenden realismo. No es confusa, los actores están ejemplarmente elegidos y dirigidos; te los crees. No me desentiendo en ningún momento de esta intriga tan bien concebida como desarrollada»[26].


Aida Folch en *25 kilates*, de Patxi Amezcua.

Junto al virtuosismo de la acción y de la dureza implacable de policías corruptos y delincuentes profesionales, Amezcua nos plantea una historia sentimental en la que subraya la solidaridad entre distintos personajes de los bajos fondos: un padre siempre mezclado en asuntos sucios, su hija adolescente que es una pequeña buscavidas, un boxeador retirado que ejerce de violento cobrador de morosos…

Mariano Barroso es, sin duda, el otro cineasta español empeñado en cultivar el cine negro, como autor de ficciones cinematográficas profundamente enraizadas en la actualidad, en el aquí y ahora, a través de las que explora un elemento clásico del género negro: las contradicciones entre la moral interior y la moral social. *Éxtasis* (1996) es un competente thriller íntimo que cuenta las andanzas de tres ilusos que se deslizan por el tobogán de la delincuencia y la traición, decididos a desvalijar a sus propias familias.

*Los lobos de Washington* (1999), intensa y memorable, relata el ajuste de cuentas de tres perdedores contra su jefe. Son personajes —en palabras de Barroso— «cargados de violencia porque están llenos de dolor», frágiles y miserables en su ferocidad, marcados por el azar y por la traición[27], el tema central de este cineasta que vuelve a tratar en *Hormigas en la boca* (2005), su filme negro más canónico.

Así lo explica el propio cineasta: «La traición es un juego del que nadie escapa. En ella encontró su combustible el cine negro, como en la ciudad encontró su telón de fondo. Más que atraído, me sentí siempre arrastrado hacia este género que muestra lo peor de las personas, pero al mismo tiempo lo mejor de mis escritores y cineastas favoritos. Encontré en él un idioma preciso, exacto, a mi medida para reflejar mis sueños más oscuros y también mis miedos. El cine negro me regaló el extraño placer de recrearlos. Los directores de cine negro, como los escritores de novela negra, cumplimos una misión terapéutica y social: si no existiera el género negro, ¿qué haríamos con nuestros instintos ocultos?»[28].

Indagando en un universo propio, Daniel Calparsoro es hasta hoy el más personal de los cineastas que han ensayado las posibilidades de lo negro, a través de un retrato singular de los bajos fondos de Bilbao: marginalidad, drogas, delincuencia, suciedad,

deterioro urbano, asesinatos, ETA. Su primer largometraje, *Salto al vacío* (1995), a golpe de cámara frenética, planos subjetivos y atmósfera irreal, es una pesadilla sobre un grupo de jóvenes criminales, desgraciados, sumergidos en el submundo de la violencia. «Sucia y convulsa, supuso el descubrimiento de un verdadero cineasta con redaños, que reincidiría con *Pasajes* (1996) y *A ciegas* (1997) para conformar una trilogía de hierro y humo, tenebrista e irregular, que intentó dibujar la situación desesperada de cierta juventud española en una Europa cambiante, Calparsoro se atrevió a abordar en sus tramas el terrorismo de ETA».[29]

En *Pasajes*, una ladrona lesbiana, depredadora y fatal, es perseguida por un policía psicópata mientras trata de materializar una fantasía de amante perfecta. En *A ciegas*, el terrorismo vasco es tratado con ambigüedad y sin maniqueísmo a través de la historia de un etarra que abandona la lucha armada después de una operación fallida. En *Asfalto* (2000), quizás su mejor película, cuenta el desmoronamiento de un triángulo amoroso en una intriga de pequeños chanchullos, tráfico de drogas y corrupción policial.

Durante las dos décadas que median entre *Todo por la pasta* y *25 kilates*, otros cineastas españoles han visitado el género negro con fortuna y a veces con no pocos titubeos. Pasemos lista:

En 1994, un año antes de *Salto al vacío*, Imanol Uribe filmó su excelente *Días contados*. Dentro de su temática sobre el terrorismo (La *muerte de Mikel*, *La fuga de Segovia*, el documental *El proceso de Burgos*), Uribe convirtió la novela sobre el lumpen urbano de Juan Madrid en un filme en torno a las actividades terroristas en plena marginalidad. Transformó el fotógrafo de la novela en un etarra, mantuvo el pulso firme en las escenas de acción y al guión le dio algunos toques que recuerdan al Neil Jordan de *Juego de lágrimas*. ETA o su sombra también está en el fondo de *La voz de su amo* (2000), de Emilio Martínez-Lázaro, cineasta eficaz que deja por un momento la comedia y se lanza a dirigir el thriller potente de un autosecuestro, con no pocos guiños hitchcockianos y un trabajo soberbio de Eduard Fernández.

Agustín Díaz Yanes, en su opera prima *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995), cuenta una historia de redención moral, de lucha contra la miseria existencial; un retrato de mujer con gánsteres mexicanos, un descenso a los infiernos para enfrentarse a la verdad de la vida, una persecucución… Aferrado en sus tiempos como guionista a las fórmulas propias del cine negro (*Baton Rouge*, *Barrios altos*, *Demasiado corazón*, *Al límite*), Díaz Yanes —quien confesaba buscar una síntesis entre Scorsese y Rossellini— no ha vuelto a transitar este camino narrativo, influenciado por Paul Schrader y el realismo español, y se ha empeñado en empresas comerciales con *Alatriste*.



Federico Luppi en *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*.

Un año después, Ray Loriga, con *La pistola de mi hermano* (1996) nos ofrece una fábula juvenil, casi nihilista, al adaptar a la pantalla su novela *Caídos del cielo*. Cuenta la historia de un joven tímido que mata sin plena conciencia de lo que hace, casi como gesto estético y vacío. «En *La pistola de mi hermano* todo es etéreo y límpido, como corresponde a una ensoñación cuyos protagonistas principales son como ángeles caídos, precisamente del cielo. Criaturas celestiales, delicadas, capaces de matar por amor, por aburrimiento, por desidia…»[30].

Saludado por la crítica como uno de los mejores guiones del cine español de los últimos años, Jorge Sánchez-Cabezudo, con su opera prima *La noche de los girasoles* (2006) cuenta con pulcritud y rabia un historia policíaca, en un ambiente rural, mediante un relato coral que construye la trama desde distintos de puntos de vista.



Carmelo Gómez y Mariano Alameda en una imagen de *La noche de los girasoles*.

En *Flores negras* (2009), con una puesta en escena de imágenes estilizadas, silencios y lánguida inquietud, David Carreras adapta la novela de Daniel Vázquez Sallés y presenta una ambiciosa historia de espionaje cuando está a punto de caer el Muro de Berlín y las purgas ideológicas resultan confusas; donde es difícil distinguir a las víctimas de los verdugos; cuando quien ordena las ejecuciones enarbola al mismo tiempo la bandera de la libertad.



Cartel promocional de *Flores negras*.

## ¿BALANCE? ¿QUÉ BALANCE?

Desgraciadamente, este escaso recorrido cinematográfico ni siquiera tiene garantizada su raquítica continuidad. Los propios cineastas «en negro» cambian sus registros y se embarcan en proyectos variopintos, en comedias y melodramas, en thrillers de terror, en historias televisivas… ¿A qué se debe tal situación? Quizá algunas claves ayuden a encontrar una respuesta.

El primer gran problema es la verosimilitud, que las historias filmadas y los personajes sean creíbles en sus circunstancias, sus detalles y su desarrollo; que las películas estén construidas con tal artesanía narrativa que no chirríen hasta provocar hilaridad o vergüenza ajena. Buscar y encontrar la verosimilitud supone, en la práctica, demasiado trabajo de documentación, demasiado compromiso con la realidad social y política, demasiado esfuerzo para que los personajes sean de carne y hueso mientras nos conducen por unos hechos criminales cercanos.



José Coronado en *No habrá paz para los malvados*.

A esta verosimilitud imprescindible, a la cercanía de las temáticas, se suman los previsibles problemas judiciales (querellas y demandas) que puede traer consigo el relato realista de historias criminales en España. En este sentido, el cineasta y productor Pedro Costa podría dar una conferencia magistral sobre las dificultades judiciales a las que se ha enfrentado para poder rodar *La huella del crimen* o *El caso Almería*, por ejemplo.

Demasiado riesgo para los bolsillos subvencionados de los productores españoles. De modo que… ¡A por la comedia enloquecida! ¡Sigamos los pasos de Pedro Almodóvar, de Álex de la Iglesia y sus *perditas durango* o del Bajo Ulloa de *Airbag*! O mejor: ¡A por el suspense metafísico con toques sobrenaturales! Transitemos tras las huellas de Amenábar, como él copió hábilmente los hallazgos de Clayton o de Mulligan, de *Suspense* y de *El otro*! ¡A por el terror y la fantasía obsesiva a la manera

de Jaume Balagueró! Bueno, también tenemos otra opción: más allá del thriller está el subcine escatológico de la era post-ozores (don Mariano) que tan grandes dividendos ha dado a los *Torrente*, de Santiago Segura, que, por cierto, no deja de ser una saga dentro de lo policial.

Cualquier variante comercial es buena para escurrir el bulto y ocultar las carencias de tantos cineastas frente a las claves del lenguaje cinematográfico. Todo les vale, menos el fastidio de utilizar un género complejo y sin concesiones como el negro policial, que sigue dando obras maestras en la cinematografía internacional y que nació con el cine. En plena post-modernidad, parece que en España se impone la copia consciente de películas de éxito, la mezcla de géneros sin ton ni son, el pastiche descarado o la astracanada con sus *crímenes perfectos* y sus criminales de pacotilla, aunque algún cineasta, como Enrique Urbizu, insista en iluminar la sombra. Su última película, *No habrá paz para los malvados*, estrenada en septiembre de 2011, es cine negro en estado puro; un filme potente y desolador llamado a convertirse en un clásico, dentro de un género complejo apenas transitado por el cine español.

- **1990**. *Todo por la pasta*. Director: Enrique Urbizu. Guión de Luis Marías. Intérpretes: María Barranco, Kiti Manver, Antonio Resines.
- **1991**. *Manila*. Director y guionista: Antonio Chavarrías. Int.: Àlex Casanovas, Laura Mañá, Fermín Reixach.
- *Amantes*. Director: Vicente Aranda. Guión de Carlos Pérez Merinero, Álvaro del Amo y V. Aranda. Int.: Victoria Abril, Maribel Verdú, Jorge Sanz.
- **1992**. *El beso del sueño*. Director y guionista: Rafael Moreno Alba. Int.: Maribel Verdú, Juan Diego, Melissa Jafer.
- **1994**. *El detective y la Muerte*. Director: Gonzalo Suárez. Guión de G. Suárez y Azucena Rodríguez. Int.: Javier Bardem, Carmelo Gómez, Maria de Medeiros.
- *Salto al vacío*. Director y guionista: Daniel Calparsoro. Int.: Najwa Nimri, Roberto Chalu, Karra Elejalde.
- *Días contados*. Director y guionista: Imanol Uribe, sobre la novela de Juan Madrid. Int.: Carmelo Gómez, Ruth Gabriel, Candela Peña.
- **1995**.*Antártida*. Director: Manuel Huerga. Guión de Francisco Casavella. Int.: Ariadna Gil, Carlos Fuentes, Javier Aguirresarobe.
- *El pasajero clandestino*. Director: Agustí Villaronga. Guión de A. Villaronga y Pierre Javaux, sobre una novela de Georges Simenon. Int.: Jordi Dauder, Simon Callow, Bruno Todeschini.
- *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*. Director y guionista: Agustín Díaz Yanes. Int.: Victoria Abril, Pilar Bardem, Federico Luppi.
- **1996**. *Éxtasis*. Director: Mariano Barroso. Guión de M. Barroso y Joaquín Oristrell. Int.: Javier Bardem, Federico Luppi, Daniel Guzmán.
- *Tesis*. Director y guionista: Alejandro Amenábar. Int.: Ana Torrent, Fele Martínez, Eduardo Noriega.
- *Un cuerpo en el bosque*. Director y guionista: Joaquín Jordá. Int.: Rossy de Palma, Ricard Borrás, Núria Prims.
- *Pasajes*. Director y guionista: Daniel Calparsoro. Int.: Naiwa Nimri, Alfredo Villa, Charo López, Ion Gema.
- *A tiro limpio*. Director: Jesús Mora. Guión de José Ángel Esteban y Carlos López, remake de *A tiro limpio*, de F. Pérez-Dolç (1963). Int.: Toni Cantó, Adolfo Fernández, María Asquerino.
- *La pistola de mi hermano*. Director y guionista: Ray Loriga. Int.: Viggo Mortensen, Karra Elejalde, Anna Gaiena.
- **1997**. *Al límite*. Director: Eduardo Campoy. Guión: Agustín Díaz Yanes, Luis Marías y Carlos Pérez Merinero. Int.: Béatrice Dalle, Bud Spencer, Juanjo Puigcorbé.
- *A ciegas*. Director: Daniel Calparsoro. Guión de D. Calparsoro y Nicolás

Méndez. Int.: Najwa Nimri, Alfredo Villa, Ramón Barea.

- *Carne trémula*. Director: Pedro Almodóvar. Guión de Ray Loriga, Jorge Guerricaechevarria y P. Almodóvar, sobre la novela de Ruth Rendell. Int.: Javier Bardem, Francesca Neri, Liberto Rabal, Pepe Sancho.
- *Perdita Durango*. Director: Alex de la Iglesia. Guión de Barry Gifford y David Trueba, sobre la novela de Barry Gifford. Int.: Rosie Pérez, Javier Bardem, James Gandolfini.
- **1999**. *Los lobos de Washington*. Director: Mariano Barroso. Guión de Juan Cavestany. Int.: Javier Bardem, Eduard Fernández. José Sancho, Ernesto Alterio.
- *Nadie conoce a nadie*. Director y guionista: Mateo Gil, sobre la novela de Juan Bonilla. Int.: Eduardo Noriega, Jordi Mollá, Natalia Verbeke.
- **2000**. *Asfalto*. Director y guionista: Daniel Calparsoro. Int.: Najwa Nimri, Juan Diego Botto, Gustavo Salmerón.
- *Plenilunio*. Director: Imanol Uribe. Guión de I. Uribe y Elvira Lindo, sobre la novela de Antonio Muñoz Molina. Int.: Miguel Ángel Solá, Juan Diego Botto, Adriana Ozores.
- *Sé quién eres*. Directora: Patricia Ferreira. Guión de Inés París y Daniela Fejerman. Int.: Ana Fernández, Miguel Ángel Solá, Roberto Enríquez.
- **2001**. *La voz de su amo*. Director y guionista: Emilio Martínez-Lázaro. Intérpretes: Eduard Fernández, Joaquim de Almeida, Silvia Abascal.
- **2002**. *La caja 507*. Director: Enrique Urbizu. Guión: Michel Gaztambide y E. Urbizu. Int.: Antonio Resines, José Coronado, Goya Toledo.
- *El alquimista impaciente*. Directora: Patricia Ferreira. Guión de Patricia Ferreira y Enrique Jiménez, sobre la novela de Lorenzo Silva. Int. Ingrid Rubio, Roberto Enríquez, Chete Lera.
- **2003**. *Incautos*. Director: Miguel Bardem. Guión de Miguel Bardem y Carlos Martín. Int.: Victoria Abril, Ernesto Alterio, Federico Luppi.
- **2004**. *El Lobo*. Director: Manuel Courtois. Guión de Antonio Onetti. Intérpretes: Eduardo Noriega, José Coronado, Santiago Ramos.
- **2005**. *Hormigas en la boca*. Director: Mariano Barroso. Guión de Tom Abrams y Mariano Barroso, basado en la novela de Miguel Barroso. Int.: Eduard Fernández, Ariadna Gil, Jorge Perugorría.
- *Zulo*. Director: Carlos Martín Ferrera. Guión de Pep Garrido. Int.: Jaume García Arija, Isak Freís, Enric López.
- **2006**. *La noche de los girasoles*. Director y guionista: Jorge Sánchez-Cabezudo. Int.: Carmelo Gómez, Judith Diakhate, Celso Bugallo.
- **2009**. *Flores negras*. Director: David Carreras. Guión: Luis Marías, D. Carreras y Wolfgang Kirchner, sobre la novela de Daniel Vázquez Sallés. Int.: Tobias Moretti, Maximilian Schell, Eduard Fernández.

- *Celda 211*. Director: Daniel Monzón. Guión de D. Monzón y Jorge Guerricaechevarría, sobre la novela de Francisco López Gandúl. Int.: Luis Tosar, Alberto Ammann, Antonio Resines.
- *25 kilates*. Director y guionista: Patxi Amezcua. Int.: Francesc Garrido, Aida Folch, Joan Massotkleiner.
- **2011**. *No habrá paz para los malvados*. Director: Enrique Urbizu. Guión: Michel Gaztambide y Enrique Urbizu Int.: José Coronado, Helena Miquel, Juanjo Artero, Pedro Mari Sánchez.

# 11
# Espías de novela criminal

*—¿Y esta es una cárcel para espías?*
*—Es una cárcel para los que no son capaces de reconocer la realidad, para los que creen que tienen derecho a errar*.

**John le Carré**, *El espía que surgió del frío*

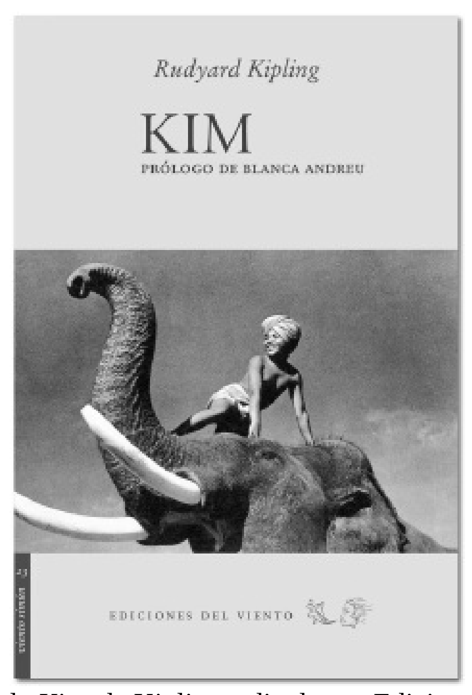
**A** la novela policíaca, negra o de intriga le sienta mal un exceso de clasificación. Un género literario tan vivo y agitado nunca será materia prima para los taxidermistas. Tratemos de ir a lo decisivo. Es mejor que las literaturas del crimen (como las llama mi amigo Claude Mespléde) circulen por contornos difusos mientras tengamos claro cuál es su columna vertebral. Porque, además de las diversas denominaciones del género, debemos tener en cuenta sus ramificaciones temáticas, los subgéneros, los diversos y peculiares territorios que ocupa lo criminal en la literatura y el cine.

La novela de espías forma parte del universo literario de la novela criminal. Entre otras cuestiones, el género que inventó Edgar Allan Poe tenía y tiene dos características que sobresalen a primera vista: *siempre* hay una investigación —aunque sea metafísica— y *siempre* el crimen investigado es entendido como el resultado de un complot, de un misterio activado por fuerzas desconocidas, ocultas; una maquinación en la que pueden confluir criminales oscuros, delincuentes organizados, mercenarios sin alma o asesinos a sueldo movidos por el negocio, la venganza, el sexo, el rencor.

Este *crimen como complot* está en las novelas de espionaje. Es, posiblemente, su médula espinal. Y ese hecho criminal, cuya investigación mueve la intriga novelesca, es cometido y amparado por el Estado, por funcionarios dedicados a ese menester, por espías con licencia para matar o por militares empeñados en librar a la patria de sus enemigos.

Visto desde una perspectiva histórica, el espía y el espionaje ha tenido tres tratamientos literarios que traducen tres atmósferas históricas diferentes. Tal como escribe Manuel Vázquez Montalbán: «El espía al servicio de un imperialismo de

ocupación territorial (Kipling), el espía de entreguerras que mueve los hilos de catástrofes que le trascienden (Ambler) y el espionaje convertido en un saber y una acción estabilizados en los sótanos de los edificios de los poderes oficiales, espionaje de trinchera de la guerra fría, todos los espías en nómina, con quinquenios, burócratas dentro de lo que cabe y héroes ocasionales como resultado indirecto de jugadas que ellos no controlan (Le Carré). El espía de Kipling, *Kim*, es un colonizador; el de Ambler un aventurero; y el de Le Carré un funcionario de la disuasión mutua, como un proyectil dirigido o un tratado comercial».[31]



Cubierta de *Kim*, de Kipling, editado por Ediciones del Viento.

En todos los casos, los espías protagonistas de estas novelas tienen otra característica que les acerca al arquetipo del investigador *hard-boiled*: la neutralidad moral, su existencia personal al margen de lo que están investigando o espiando. El agente secreto hace su trabajo al servicio del imperialismo, de la aventura o del oficio burocrático, pero siempre se mantiene —o trata de mantenerse— en un territorio moralmente neutral. Es una pieza en un engranaje que les supera, un eslabón del mecanismo inevitable. También el fatalismo aparece aquí, como en las buenas novelas negras. El destino también juega.



Sean Connery interpretó por primera vez a James Bond en *Agente 007 contra el Dr. No*.

Al margen de estas consideraciones, que las novelas de espías sean más o menos negras dependerá del tratamiento literario y de la ficción concreta que cada una de ellas relata; estará en función de su mayor o menor realismo, de su objetivo de denuncia, de sus afanes por revelar el verdadero funcionamiento de los mecanismos del poder, que aquí es directamente el aparato de Estado.

En la literatura de espionaje, como explicaba Julian Symons, «existen dos tradiciones tanto en la novela de espionaje como en la novela de temática criminal. La primera es conservadora, se coloca en el bando de la autoridad, reconoce que los agentes luchan para proteger cosas que poseen un valor. La segunda es radical, critica a la autoridad, acusa a las fuerzas del orden de perpetuar —de crear incluso— unas barreras falsas entre "nosotros" y "ellos"».[32]

Dos tendencias, como ocurre entre la novela de intriga y la novela negra. El padre literario de James Bond, Ian Fleming, pertenece a la primera tradición conservadora; John le Carré, creador de Smiley, a la segunda. Fleming es el paradigma de la corriente fantástica de la narrativa de espionaje. Por el contrario, Le Carré es el mejor cultivador de la corriente realista.

Dejaremos a Fleming y a su serie para un estudio sobre literatura de fantaciencia. El cine ha convertido a 007 en un mito más allá de las cualidades de las novelas en que se inspira. El fenómeno se aleja de la novela criminal y entra en otros territorios mestizos. Como escribe Francisco Montaner: «Cuando en 1954 Ian Fleming publicó la primera novela en que aparecía James Bond, *Casino Royale*, nadie podía imaginar que acababa de nacer un mito, un mito de una categoría excepcional, comparable, en la temática que nos ocupa [Los mitos de la fantasía], a Tarzán, Supermán, etc. Y lo que es altamente significativo, el único mito importante aparecido en esta época y que trata de reflejar de un modo caricaturesco la idiosincrasia de nuestra generación».[33]

Recorramos, pues, los territorios negros, realistas y críticos de la novela criminal de espionaje. Cuatro maestros brillan con luz propia, trascendentales dentro del subgénero: Eric Ambler, Graham Greene, John le Carré y Len Deighton. A través de

este cuarteto, queremos articular este encuentro con la novela de espionaje entendida como una de las aristas más políticas del género negro-criminal.

Empecemos por Eric Ambler. «La acción no tiene sentido. Simplemente nos ata a la existencia», escribe en su primera novela de espionaje, *Fronteras sombrías*, publicada en 1936; la bomba atómica es su telón de fondo, tres años antes de que comenzara la Segunda Guerra Mundial y a nueve de que la amenaza fuera evidente. Ambler impuso una literatura de aventuras en la que los acontecimientos están protagonizados por personas corrientes a las que golpean los grandes sucesos. *Insólito peligro* (1937), *Epitafio para un espía* (1938), *Motivo de alarma* (1938), *El proceso Deltchev* (1951), *Contrabandistas de armas* (1960), *Una cierta angustia* (1964)… En sus obras, nos habla del hombre acosado que, en su huída, se encuentra con un mundo de fronteras, pasaportes y problemas burocráticos; que es perseguido a través de ciudades como Estambul, Sofía, Belgrado, Milán. Gracias a su aportación, la novela de servicios secretos se convierte en una materia protagonizada por gente normal que se ve envuelta en un torbellino. Su influencia ha sido decisiva para los autores posteriores. Especialmente, para el maestro Le Carré.

A partir de *La máscara de Dimitrios*, escrita en 1939, la novela policíaca de espías alcanzó con Eric Ambler su cota máxima. «Es la investigación de un tiempo pasado, a través de las huellas que va dejando un griego llamado Dimitrios —escribe Juan Antonio de Blas—, y que abarca el período tumultuoso de la década de los treinta». Y el estudioso añade: «Es una novela que se ha convertido en el clásico por excelencia de los géneros negro y de espionaje, y de lectura obligada a pesar del medio siglo transcurrido desde que se escribió. La trayectoria del maestro ha ido desde un comienzo liberal, influido por el John Buchan de *39 escalones*, hasta posiciones cada vez más radicales, en las que ha puesto en solfa las verdades de nuestro occidental estilo de vida»[34].



Peter Lorre protagonizó en 1944 *La máscara de Dimitrios*, dirigida por Jean Negulesco.

En el prólogo a la edición española de *La máscara de Dimitrios*, Carlos Pujol concluye: «El thriller, complicado con cuestiones éticas e incluso de denuncia política, podría ser aquí como una lección metafórica de la desconfianza ante una realidad que nos presenta amañada».[35]

El mismo año que Ambler, Graham Greene escribió su primera novela de espionaje, *El agente confidencial* (1939), ambientada en la guerra civil española. Hasta 1944 trabajó en el Foreing Office, actuó como agente en África Occidental y fue subdirector del servicio secreto inglés para la sección Iberia. Sus novelas de espionaje son: *Una pistola en venta* (1936), *El ministerio del miedo* (1943), *El tercer hombre* (1950, guión cinematográfico antes que novela), *El americano impasible* (1954), *Nuestro hombre en La Habana* (1958) una divertida sátira del mundo del espionaje burocrático y, por fin, en 1978, su obra maestra, *El factor humano*. En ella cuenta la historia de Castle, un funcionario del servicio secreto inglés, casado con una sudafricana negra, que se ve inmerso en un complot blanco contra el África negra y que, por solidaridad con su mujer, lo filtra a sus amigos comunistas. Castle es el factor humano, imprevisible para las computadoras y capaz de alterar el más perfecto de los planes. Triste y oscura como pocas, *El factor humano* es, sin duda, una de las novelas más hermosas de toda la literatura de espías.



Joseph Cotten en *El tercer hombre*.

«Lo que para Greene es la necesidad de construir un proceso íntimo de espía a

solas con su memoria y su responsabilidad, en Le Carré es ambición coral, la plasmación de la sentimentalidad colectiva de un espionaje, un mundo, un imperio venido a menos, convertido lentamente en periferia». Certeras palabras de Vázquez Montalbán.[36]

John le Carré (seudónimo permanente de John Moore Cornwell) es, posiblemente, el autor que ha elevado la narrativa de espionaje a su máxima categoría literaria. Como Greene, trabajó en el Foreing Office durante varios años, también escribió alguna novela policíaca ocasional (*Un asesinato de calidad*) y su obra gira en torno a su personaje, George Smiley, que aparece desde su primera novela, *Llamada para el muerto* (1961). En plena euforia *jamesbondiana*, esta novela realista pasó inadvertida a pesar de su gran calidad. Smiley ya estaba en ella como un personaje verosímil, auténtico, un hombre de cincuenta años, de baja estatura, obeso, apacible y miope, que había sido introducido en la sociedad londinense por su matrimonio, pero que volvió a ser un paria en cuanto su mujer le abandonó por un corredor cubano de Fórmula 1. «Viajaba sin etiquetas en el furgón de equipajes del expreso social y no tardó en convertirse en una maleta perdida», escribe Le Carré. Pero Smiley, profesor de futuros espías a quienes juzgaba con una inhumanidad absoluta, era un profesional implacable, un «mercenario internacional de su profesión, amoral y sin ningún estímulo distinto a su satisfacción personal».

A través del mundo del espionaje, Le Carré retrata los cambios sociales y políticos en los que está inmerso el servicio de inteligencia, como parte de una maquinaria histórica superior. Eran los nuevos tiempos. «El inspirado diletantismo de un puñado de hombres de grandes cualidades y poca paga había dejado paso a la eficacia, la burocracia y la intriga de un amplio departamento gubernamental».

En 1963, su tercera novela, *El espía que surgió del frío*, se convirtió en un éxito internacional y su versión cinematográfica, magistralmente dirigida por Martin Ritt, hizo justicia al relato. Cuando Le Carré publicó su siguiente obra, *El espejo de los espías*, ya no era diplomático ni daba clases de literatura alemana, se dedicaba exclusivamente a escribir novelas. En *El espejo de los espías* Smiley protagoniza una triste historia en la que la rutina y las costumbres conducen al drama.



Richard Burton protagonizó en 1965 *El espía que surgió del frío*.

A partir de entonces, el universo de Smiley se desarrolló en tres novelas magistrales: *Calderero, sastre, soldado y espía* (1974), que en España titularon *El topo; El honorable colegial* (1977), que retoma el final de *El topo* y sitúa la acción en el sudeste asiático; y *La gente de Smiley* (1980), la última entrega, donde el agente, solitario y jubilado, sale de las sombras para recuperar el tiempo perdido. Ha pasado el tiempo de Inglaterra, no hay colonias que conservar ni prestigios que mantener, pero queda gente como Smiley que guarda su lealtad para su propia gente.[37]

Para finalizar este recorrido, debemos mencionar a Len Deighton, el cuarto maestro anglosajón de la narrativa de espionaje, que irrumpió en la literatura a principios de los años sesenta. Un novelista hermético, con tres obras maestras dentro del género, y con un personaje, Harry Palmer, nacido como antítesis de James Bond. Su primera novela de espías, *Ipcress* (1961), fue llevada al cine y su agente lo encarnó Michael Caine. Así nació para la pantalla un espía vulnerable, miope, poco afortunado con las mujeres, en oposición a la deshumanización que había puesto de moda Fleming. Harry Palmer es el protagonista de la segunda entrega, y su mejor novela, *Funeral en Berlín* (1964), sobre el gran negocio de los especialistas que cobraban por hacer que la gente escapara desde el bloque oriental, y de la siguiente, *El cerebro del billón de dólares* (1966). A mediados de los ochenta, después de publicar un buen numero de novelas de espionaje de contenido errático, Deighton volvió por sus fueros con *El juego de Berlín*, donde un agente inglés investiga sobre filtraciones hasta descubrir que su esposa es el auténtico agente soviético que está buscando. Deighton recupera los escenarios y el pulso narrativo de *Funeral en Berlín* y su radicalismo se llena de amargura. Lo que empezó siendo una manera de patriotismo, acaba reducido a las reglas fijas de una burocracia empeñada en resistir al cambio de los tiempos.

Y ahora, dejemos paso a las recomendaciones.



Michael Caine es el espía Harry Palmer en *Ipcress*.

### TRECE OBRAS SELECTAS SOBRE SERVICIOS SECRETOS

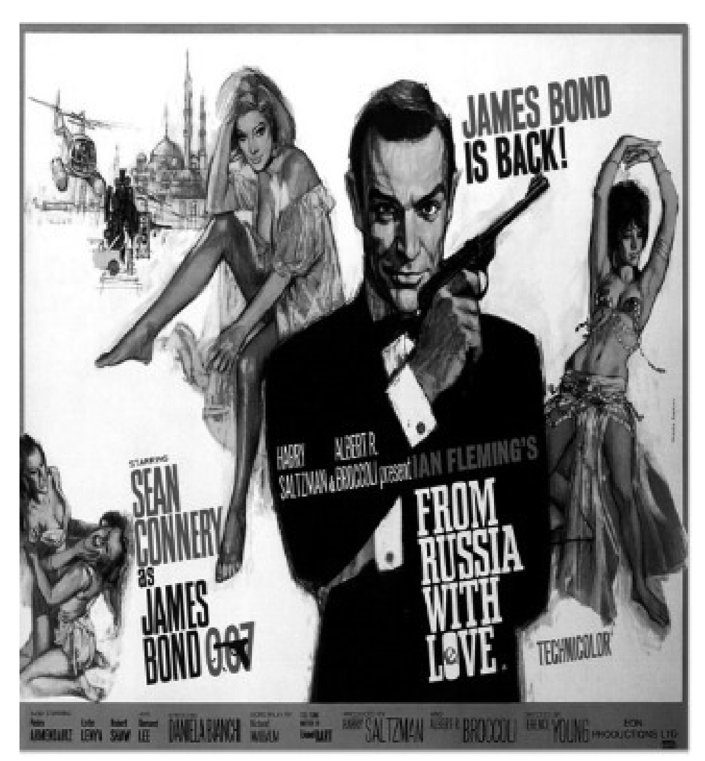

- Ambler, Eric. *La máscara de Dimitrios*. Bruguera. Barcelona, 1978. Prólogo de Carlos Pujol. Edhasa, Barcelona, 2004.
- Blas, Juan Antonio de. *La patria goza de calma*. Etiqueta Secreta. Júcar. Madrid, 1988.
- Deighton, Len. *Ipcress*. Aymà. Barcelona, 1964.
- Fleming, Ian. *Casino Royale* (1954). Albon. Medellín (Colombia), 1964. Primera edición en castellano. Novela que inaugura la saga de James Bond. Punto de Lectura, Madrid, 2003
- Kipling, Rudyard. *Kim*. Planeta/Seix Barral. Barcelona, 1986. Ediciones del Viento. La Coruña, 2006.
- Trepper, Leopold. *El gran juego*. Ariel. Barcelona, 1977. Memorias del jefe del Espionaje soviético en la Alemania nazi.
- Perrault, Gilles. *La Orquesta Roja*. Bruguera. Barcelona, 1982. No ficción novelada sobre la red de espionaje soviética durante la Segunda Guerra Mundial.
- Greene, Graham. *El factor humano*. Seix Barral. Barcelona, 1984. Quinteto, Barcelona, 2008.
- Le Carré, John. *La gente de Smiley*. Argos Vergara. Barcelona, 1980. Debolsillo, Barcelona, 2006.
- Semionov, Julian. *Diecisiete instantes de una primavera*. Plaza y Janés. Barcelona, 1977.
- Semprún, Jorge. *La segunda muerte de Ramón Mercader*. Planeta. Barcelona, 1978.
- Thomas, Ross. *Los tontos del pueblo están de nuestro lado* (*The fools in town are on our side*, 1970). Etiqueta Secreta. Júcar. Madrid, 1989.
- Veraldi, Gabriel. *Iniciación al escándalo*. Barral Editores. Barcelona, 1971. Prohibida en Francia por el Gobierno del general De Gaulle.

## ONCE PELÍCULAS Y DOS SERIES DE TELEVISIÓN PARA INICIARSE EN EL CINE DE ESPÍAS **(Presentadas cronológicamente):**

- *39 escalones (The Thirty-NineSteps*), 1935. Dirigida por Alfred Hitchcock. Escrita por Charles Bennett, Ian Hay y Alma Reville, sobre la novela de John Buchan, padre de las novelas de espionaje británicas. Interpretada por Robert Donat, Madeleine Carroll, Lucie Mannheim, Godfrey Tearle, Peggy Ashcroft, John Laurie, Helen Haye, Wylie Watson. Argumento: Richard Hannay está en un music hall londinense. De repente, suena un disparo y comienza una pelea. En medio del tumulto, una chica asustada le pregunta si puede ir con él. Richard accede y la lleva a su apartamento.

- *Manos peligrosas (Pickup on South Street*), 1953. Dirigida y escrita por Samuel Fuller. Interpretada por Richard Widmark, Jean Peters, Thelma Ritter, Richard Kiley. Argumento: Skip McCoy, un ratero de poca monta, en un robo rutinario a una mujer llamada Candy se apodera de un valioso microfilm que contiene secretos de Estado. Pero Candy estaba bajo la vigilancia de agentes del Gobierno, lo que convertirá a Skip en el blanco de la investigación.

- *Desde Rusia con amor (From Russia with Love*), 1963. Dirigida por Terence Young. Basada en la novela de Ian Fleming. Escrita por Richard Maibaum y Johanna Harwood. Interpretada por Sean Connery, Daniela Bianchi, Pedro Armendáriz, Robert Shaw. Argumento: Una máquina que descifra los más complejos sistemas de comunicación es el objetivo del agente británico James Bond, que esta vez tiene que viajar hasta Estambul para llevar a cabo esta peligrosa misión llena de asesinatos, erotismo, que culminará con un duelo antológico en el Orient Express.



Cartel para el mercado anglosajón de *Desde Rusia con amor*.

- *El espía que surgió del frío (The Spy Who Came In from the Cold*), 1965. Dirigida por Martin Ritt. Escrita por Paul Dehn y Guy Trosper, sobre la novela de John le Carré. Interpretada por Richard Burton, Claire Bloom, Oskar Werner, Peter Van Eyck, Sam Wanamaker, Cyril Cusack, Bernard Lee. Argumento: El agente secreto británico Alec Leamas no desea abandonar la clandestinidad para ocupar un despacho oficial. Su nueva misión en la Alemania Oriental consiste en hacerse pasar por un desertor. De este modo, entra en los círculos de espionaje comunistas. Sin embargo, Leamas acaba descubriendo que su misión es la tapadera de un complot secreto.

- *Funeral en Berlín (Funeral in Berlin*), 1966. Dirigida por Guy Hamilton. Escrita por Evan Jones, sobre la novela de Len Deighton. Interpretada por Michael Caine, Eva Renzi, Oskar Homolka, Guy Delegan, Marthe Keller. Argumento: El jefe del servicio de espionaje soviético, el coronel Stock, está pensando en huir a Occidente. Harry Palmer, un hombre que ejerce de espía a la fuerza tras haber sido atrapado en un sucio asunto, es enviado a Berlín para ayudar a Stock. Palmer, a su llegada, debe cambiar de identidad. Se traslada a la ciudad alemana para llevar a cabo su misión.

- *Cortina rasgada (Torn Curtain*), 1966. Dirigida por Alfred Hitchcock. Guión de Brian Moore. Interpretada por Paul Newman, Julie Andrews, Lila Kedrova. Argumento: Michael Armstrong es un científico norteamericano que viaja a la Alemania Oriental con su novia y secretaria, Sarah Sherman. Una vez allí, actúa

como si fuera un desertor con el fin de obtener datos sobre la tecnología nuclear soviética. Pero, precisamente cuando consigue la información que buscaba, es descubierto. La pareja deberá afrontar entonces todo tipo de situaciones peligrosas hasta que consigue huir del país.

- *La carta del Kremlin (The Kremlin Letter*), 1970. Dirigida por John Huston. Escrita por John Huston y Gladys Hill, sobre la novela de Noel Behn. Interpretada por Bibi Andersson, Richard Boone, Nigel Green, Dean Jagger, Patrick O'Neal, George Sanders, Raf Vallone, Max von Sydow, Orson Welles. Argumento: Los servicios secretos estadounidenses y soviéticos intentan recuperar un documento en el que el Gobierno de Washington se muestra dispuesto a ayudar a la uRSS en la destrucción de las instalaciones nucleares chinas.

- *El hombre de MacKintosh (The Mackintosh Man*), 1973. Dirigida por John Huston. Escrita por Walter Hill, sobre una novela de Desmond Bagley. Interpretada por Paul Newman, Dominique Sanda, James Mason, Harry Andrews, Ian Bannen. Argumento: Joseph Rearden es un agente de los servicios de inteligencia británicos que ingresa en prisión para ponerse en contacto con un espía enemigo y simular que es uno de los suyos.

- *El ojo de la aguja (Eye of the Needle*), 1981. Dirigida por Richard Marquand. Escrita por Stanley Mann, sobre la novela de Ken Follet, *La isla de las tormentas*. Editada en España por Bruguera. Interpretada por Donald Sutherland, Kaate Nelligan, Ian Bannen. Christopher Cazenove. Argumento: Londres, 1940. Henry Faber vive en una casa de huéspedes en Highgate, una noche, la dueña de la pensión sube a la habitación de Faber y le sorprende con un transmisor de radio. Faber es un espía nazi en territorio inglés que siembra su huída de cadáveres, hasta que llega a la isla donde tiene que recogerle un submarino alemán.

- *El caso Bourne (The Bourne Identity*), 2002. Dirigida por Doug Liman. Escrita por Tony Gilroy y William Blake Herron. Interpretada por Matt Damon, Franka Potente, Clive Owen, Chris Cooper, Brian Cox. Argumento: un hombre amnésico es rescatado por la tripulación de un barco pesquero cuando flota a la deriva en el mar. No lleva nada consigo. Sólo las balas que lleva clavadas en la espalda y un número de cuenta de un banco suizo adherido a la cadera. Carece de identidad y de pasado, pero posee una serie de talentos extraordinarios en artes lingüísticas, marciales y de autodefensa que sugieren una profesión de riesgo. Confuso y desorientado, emprende una frenética búsqueda para descubrir

quién es y por qué su vida ha tomado un giro tan peligroso.

- *El buen pastor (The Good Shepherd*), 2006. Dirigida por Robert De Niro. Escrita por Eric Roth. Interpretada por Matt Damon, Angelina Jolie, William Hurt, Billy Crudup, Robert De Niro, Joe Pesci, Alec Baldwin, Michael Gambon, John Turturro, Timothy Hutton, Keir Dullea, Gabriel Macht, Tammy Blanchard, Martina Gedeck, John Sessions, Oleg Shtefanko. Argumento: El filme relata la vida de James Wilson, un graduado de la universidad de Yale que se convierte en uno de los fundadores de la cia, desde los años treinta hasta los sesenta. El personaje está basado en el legendario y astuto jefe de inteligencia James Jesús Angleton.

**Y LAS DOS SERIES DE TELEVISIÓN:**

- *Calderero, sastre, soldado, espía (Tinker, Taylor, Soldier, Spy*), 1979. Serie dirigida por John Irvin y Frances Alcock. Escrita por Arthur Hopcraft, sobre el personaje creado por John le Carré. Interpretada por Alec Guinnes (en el papel de George Smiley), Michael Jayston, Anthony Bate, Bernard Hepton, Ian Richardson, Ian Bannen, Hywel Bennett, Michael Aldridge, Terence Rugby.

- *Reilly: As de espías (Reilly: Ace of Spies*), 1983. Dirigida por Martin Campbell y Jim Goddard. Escrita por Troy Kennedy-Martin, a partir del libro de R. H. Bruce Lockhard (que también participó en el guión), sobre el primer gran espía británico, Sidney Reilly, personaje real en el que posteriormente se inspiró Ian Fleming para crear a James Bond. Interpretada por Sam Neill, Norman Rodway, Peter Egan, Ian Charleson, David Burke, Tom Bell.

# 12
# Francisco García Pavón, nuestro primer maestro

*Y le advierto a usted que a mí no me molesta que haya ricos.*
*Lo que me jode es que los hay donde otros no comen.*

**El cabo Maleza** en *Una semana de lluvia* (1971)

El auge de la novela policíaca durante la España de la transición política a la democracia ocultó el pasado con un manto muy negro y convirtió a los detectives surgidos en aquel momento en los pioneros de un género que, desde entonces y hasta hoy, goza de muy buena salud. Todo lo anterior se borró y, al cabo de unas décadas, pocos dudaban de que la literatura criminal autóctona arrancaba en Barcelona con un exagente de la CIA, ex militante del Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC) Pepe Carvalho— y en Madrid con un boxeador de nariz partida, expolicía y de vocabulario un tanto cheli —Toni Romano—. Ambos tapaban con su éxito el conseguido, más de treinta años antes, por el escritor Francisco García Pavón con su serie sobre el jefe de la Guardia Municipal de Tomelloso, Manuel González, alias *Plinio*, y su inseparable compañero de aventuras, el veterinario don Lotario.

Plinio fue la primera serie detectivesca de calidad de la literatura española, la primera en ser adaptada a la televisión y la primera que consiguió ganar el Premio Nadal con una de sus aventuras. García Pavón había logrado abrir el género policíaco a la tradición literaria española, que hasta ese momento nunca se había fijado en él de una manera continuada. El relato criminal inventado por Poe no tuvo en España autores reincidentes ni destacados[38]. Excepto escasos precedentes a los que nos referiremos más adelante (como los de *El clavo*, de Pedro Antonio de Alarcón; los dos intentos frustrados firmados por el siempre moderno Benito Pérez Galdós —*La incógnita* y *Realidad*—; y la novela corta *La gota de sangre*, de Emilia Pardo Bazán), la poco industrializada España de finales del siglo XIX y primeros del XX apenas se reconocía en la sofisticada criminalidad que perseguía Sherlock Holmes por la intrincada red ferroviaria británica, y prefería echarse al monte de la mano de la patrulla montada de la Guardia Civil, en busca del delincuente rural por excelencia: el

bandolero.



Cartel de la versión cinematográfica de *El clavo*.

Posteriormente, a partir del final de los años treinta, la opresión cotidiana ejercida por el régimen franquista chocaba con la literatura crítica y realista impuesta por la novela negra norteamericana desde los años veinte. Y así, mientras en Inglaterra, Francia o Italia la corriente detectivesca que seguía las pautas de las historias *hard-boiled* poseía destacados cultivadores autóctonos, en España esa tendencia nunca cuajó.

A principios de esa misma década, la editorial Molino, había publicado en su colección *Biblioteca Oro* a los grandes novelistas policíacos anglosajones. Se tradujeron las aventuras de Perry Mason, Hercules Poirot, Charlie Chan, Philo Vance… No obstante, por entonces, todas estas series no obtuvieron un éxito masivo entre el público español y quedaron relegadas al lector avezado.

Después de la guerra civil, el lector de los años cuarenta tampoco consumió ni las clásicas novelas de enigma ni mucho menos las negras. El gusto popular seguía decantándose por historias de guardias y ladrones —*de lladres i serenos*, como se denominan en Cataluña—. El interés se dirigía hacia un producto fantástico-folletinesco, en el que la ficción debía tener un apoyo real y ser al mismo tiempo creíble y coherente, pero poco importaba la resolución e investigación del crimen.

Luego llegaron los *pulps* norteamericanos y los múltiples imitadores de Sherlock

Holmes, que a partir de los años cincuenta darían paso a la hegemonía del *bolsilibro*, con colecciones tan conocidas como *Serie Policíaca, Servicio Secreto* o *FBI*. En España, la novela de consumo popular era «una fórmula editorial más o menos equivalente en un principio al *pulp* americano y radicalmente separada de él después por su fecunda y personal evolución»[39]. Este subgénero de novela barata se había consolidado a través de autores como Guillermo López Hipkiss, Fidel Prado, Federico Mediante, Abelardo Fernández Arias, Enrique Cuenca Granch, Francisco Caudet, Juan Gallardo Muñoz, Luis Conde Vélez… Todos publicaban con seudónimos anglosajones (Gary Wells, Joe Graven, H. C. Granch, Frank Caudett, Donald Curtis, Lewis E. Welleth…). Sus personajes eran detectives británicos o norteamericanos *made in Spain*, de nombres tan sonoros como Pat Morgan, Han Wolfer, Frank G. Sullivan. Entre tanto personaje importado, también apareció Aquiles Martín (creación de César de Montserrat), investigador español que siempre, siempre, actuaba en el extranjero para no toparse nunca con la censura empeñada en ocultar la realidad criminal española.

Este tipo de novelas populares se desarrolló principalmente bajo la hegemonía de la editorial Bruguera. Su éxito obligó a ampliar la nómina de novelistas amparados en seudónimos anglófilos: Lou Carrigan (Antonio Vera Ramírez), Alexis Barklays (Antonio Viader Vives), Silver Kane (Francisco González Ledesma), Eddy Goodman (Eduardo de Guzmán).

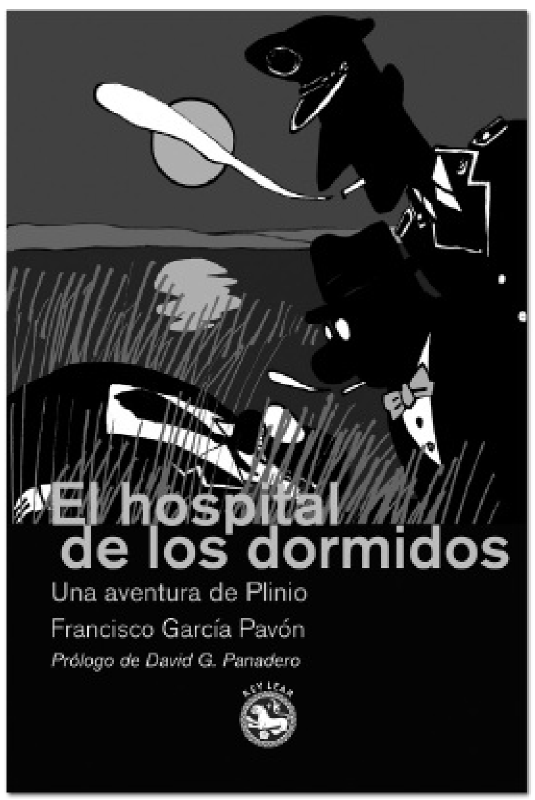
Es obvio que el panorama en el que nació Plinio resultaba bastante poco alentador y tan escasamente prometedor como la historia de la novela criminal autóctona. La primera consignada por los estudiosos, como ya se ha indicado, es *El clavo* (1853), de Pedro Antonio de Alarcón, escrita trece años después de que Poe fundara el género con *Los crímenes de la calle Morgue*. Más tarde, en 1889, Benito Pérez Galdós publicó dos obras de contenido policíaco, *La incógnita* y *Realidad*. Se trata del mismo asunto contado literariamente mediante dos técnicas completamente diferentes, que carecen de una solución racional del crimen similar a la ofrecida por los autores anglosajones o franceses en sus títulos detectivescos de enigma. Se aproxima más a ellos Emilia Pardo Bazán en los relatos de intriga que escribiera a partir de 1902: *El aljófar, De un nido, La cita, Presentido*… En la novela corta *La gota de sangre* (1911), Silva, el personaje protagonista, se ve obligado a descubrir a un asesino para demostrar su propia inocencia.

Hubo que esperar hasta 1953 para que Mario Lacruz publicara su novela psicológica *El inocente*, donde relata la historia de un falso culpable que huye de la policía. Lacruz refleja la opresión social de un estado ajeno a las libertades, pero la descontextualiza para que la censura no la prohibiera (lo mismo ocurrió con gran parte del cine policíaco español de la época). En palabras de Manuel Vázquez Montalbán, *El inocente* supuso «un intento de intelectualización del género; trataba

un tema en la línea de lo que luego hizo Dürrenmatt: la ligazón misterio-intriga-problema del ser. Es una novela muy influida por el existencialismo, muy notable y que hay que recuperar, como otra novela de él, *La tarde*. Es uno de esos novelistas que han quedado postergados y que tienen mucha importancia»[40]. Esta sugerencia de falta de libertades, de corrupciones, volvería a ser ensayada por Lacruz años después en *El ayudante del verdugo* (1971).

Esta otra cara de la literatura policíaca española tiene en el escritor y exinspector de policía Tomás Salvador otro de sus más brillantes cultivadores. En 1953, publicó *El charco*, a la que en 1955 siguió *Los atracadores*, de cuya versión cinematográfica también se ocupa esta guía. Las novelas de Salvador son, en esencia, policíacas de procedimiento y muy conservadoras. Aunque en ellas exista cierta dosis de crítica y el autor busque la verosimilitud en sus historias, las fuerzas del orden siempre cumplen con su deber de manera ejemplar para hacer prevalecer la justicia ante la inmoralidad del crimen. «Trabajo, ciencia y paciencia» es el eslogan de la policía tal y como lo describe Salvador en su tercera entrega, *Cebo para sus manos* (1979).

Ése era el panorama cuando, el mismo año de 1953 en que se publicó *El inocente*, Francisco García Pavón escribió *El Quaque*[41], relato corto que narra el primer caso de Plinio y que marca el principio de una serie compuesta por diecinueve cuentos, cuatro novelas cortas y ocho largas, que en la actualidad están siendo reeditadas por Rey Lear[42] y que se publicaron por primera vez en doce volúmenes: *El reinado de Wittiza* (1967), premio de la Crítica y finalista del Nadal, *Historias de Plinio* (1968), *El rapto de las sabinas* (1969), *Las hermanas coloradas* (1969) premio Nadal, *Nuevas historias de Plinio* (1970), *Una semana de lluvia* (1970), *Vendimiario de Plinio* (1971), *Voces de Ruidera* (1973), *El último sábado* (1974), *Otra vez domingo* (1978), *El hospital de los dormidos* (1981) y *Cuentos de amor… vagamente* (1985).



Cubierta de *El hospital de los dormidos*, novela editada por Rey Lear.

## BREVE NOTICIA DE PLINIO. ACOTACIÓN DE UN PERSONAJE

En 1968, como prólogo a *Historias de Plinio*[43], que reunía dos de las tres primeras novelas cortas protagonizadas por su singular detective (*El carnaval* y *El charco de sangre*), Francisco García Pavón escribió un pequeño texto programático, un pliego de intenciones tan clarificador, que hoy nos sirve para valorar la verdadera dimensión de su obra. El autor era consciente de que inauguraba una tendencia prácticamente inédita en la literatura española a través de historias policiales fuertemente arraigadas a la realidad del momento.



Plinio, interpretado por Antonio Casal, liando uno de sus *caldos*.

Leamos esta *Breve noticia de Plinio*:

«En España nunca creció de manera vigorosa y diferenciada la novela policíaca y de aventuras. Lectores hay a miles. Transcriptores, simuladores y traductores de las novelas policíacas de otras geografías, a cientos. Nuestra literatura de cordel y crónica negra cuenta desastres y escatologías para todos los gustos y medidas; sin embargo, al escritor español, tan radical en sus gustos y disgustos, nunca le tentó este género que, tratado con arte e intención, podía haber alumbrado muchas parcelas de nuestra vida y distraído a infinitos lectores».

Y en este panorama literario, García Pavón confiesa: «Yo siempre tuve la vaga idea de escribir novelas policíacas muy españolas y con el mayor talento literario que Dios se permitiera prestarme. Novelas con la suficiente suspensión[44] para el lector superficial que sólo quiere excitar sus nervios y la necesaria altura para que al lector sensible no se le cayeran de las manos».

Años más tarde, el propio escritor lo dejaría muy claro durante una entrevista concedida a Víctor Claudín: «He llegado a un punto de mantener el suspense que, en mi último relato [*El hospital de los dormidos*], lo llevo al extremo de que no llega a pasar nada, el único interés está en ese suspense. El suspense es esa manera de

mantener la atención del lector hasta el final»[45].

Como todos los escritores verdaderos, García Pavón echó mano a su equipaje personal, autobiográfico, a sus recuerdos y al territorio conocido de su pueblo natal. Se basó en sucesos reales para construir sus intrigas, apasionado por los casos sencillos que están siempre en la realidad de un pueblo donde parece que nunca pasa nada.

Y prosigue en su *Breve noticia de Plinio*:

«Conocía un ambiente entre rural y provinciano muy bien aprendido: el de mi pueblo, Tomelloso, unos tipos, costumbres y verbo popular que asomaron en mis libros más queridos: *Cuentos de mamá, Cuentos republicanos* y *Los liberales*. Sólo me faltaba encontrar al detective, ya que los cacos se me darían por añadidura. A falta de imaginación, me bastaría recordar averías humanas y crímenes de por aquellas tierras que oí contar muchas veces y que algunos fueron afamados en romances de ciego».

Para crear a Plinio se inspiró en un personaje unido a su memoria de infancia.

«Desgraciadamente en mi pueblo nunca hubo un policía de talla, es natural. Pero sí hubo un cierto jefe de la Guardia Municipal, cuyo físico, ademanes, manera de mirar, de palparse el sable y el revólver, desde chico me hicieron mucha gracia. El hombre, claro está, no pasó en su larga vida de servir a los alcaldes que le cupieron en suerte y apresar rateros, gitanos y placeras. Pero yo, observándole en el casino o en la puerta del Ayuntamiento, daba en imaginármelo en aventuras de mayor empeño y lucimiento.

»Por fácil concatenación, hace pocos años se me ocurrió que mi detective podría ser aquel jefe de la Guardia Municipal de Tomelloso, que enseguida bauticé como Plinio. E intenté mi primera salida aplicándolo a desentrañar el famoso caso de las Cuestas del hermano Diego, que me habían referido tantas veces camino de Manzanares, en cuyo "carreterín" se encuentran. Así surgió mi novela breve titulada *Los carros vacíos*, publicada por Alfaguara, en su colección *La novela popular*.

»Como la crítica me alabó el invento, inmediatamente escribí dos novelitas más: *El carnaval* y *El charco de sangre*. Aunque estos últimos "casos" son completamente imaginados, procuro retratar o reinventar tipos reales o propios del ambiente. Casos y tipos en proporción con el marco popular y la modesta ejecutoria de mi "agente" Plinio».

Cuando ya tenía en puertas la primera novela larga de Plinio, García Pavón terminó de justificar su intención literaria con estas palabras:

«Si a ustedes les gustan estas andanzas de Manuel González, alias *Plinio*, y su amigo don Lotario, el veterinario, creo que me animaré a sacar nuevas páginas de sus modestas y grandes historias. Y si las rechazan, las pondré en la alacena del olvido, en espera de que salga otro escritor con más pluma capaz de lograr este tipo de

novela policíaca española que yo pretendo… Lo que nadie podrá negar es la nobleza de mi empeño».

Doctor en Filosofía, catedrático, director de la Escuela de Arte Dramático de Madrid, conocido crítico teatral y director de la prestigiosa editorial Taurus, Francisco García Pavón (Tomelloso, 1919 - Madrid, 1989) había cultivado la novela, el cuento y el ensayo (es autor del imprescindible *Teatro social en España*, editado en 1962) antes de lanzarse a la literatura detectivesca. Ya en 1945 había sido finalista del Premio Nadal con su primera novela, *Cerca de Oviedo*, sin embargo, fueron las investigaciones de Plinio, las que le valieron el favor del público y de la crítica. La serie tuvo dos épocas, una primera en la que la acción se situó en los tiempos de la dictadura de Primo de Rivera *(Los carros vacíos*, *El carnaval* y *El charco de sangre*) y, a continuación, una actualización a los años sesenta, bajo la dictadura franquista, a partir de la publicación de la primera novela larga, *El reinado de Witiza*, en 1968.



Cubierta de *El reinado de Witiza*.

Su pasión confesada por el comisario *Maigret*, de George Simenon, se refleja en el estudio psicológico de los personajes, en la descripción minuciosa de lugares, costumbres y tipos humanos, así como en las características de su protagonista principal. Plinio, como Maigret, es un buen hombre, una persona cargada de humanidad, muy alejado de los investigadores sobrehumanos e infalibles, un detective que, para resolver los crímenes, utiliza la intuición, su conocimiento de la psicología humana y del entorno en que investiga.

Plinio es un hombre estoico, taciturno, paciente, observador, noble, con sentido común, leal a sus amigos y a su pueblo, que vive el choque entre el pasado y el presente, que observa los cambios sociales de la España rural, pero que se acostumbra, a veces con nostalgia, y apenas indaga en sus causas, más preocupado por resolver el desorden criminal al que se enfrenta mediante «el pálpito» que tanto sorprende a don Lotario, el veterinario del pueblo, un *Watson* particular que ensalza las habilidades del investigador, aunque jamás ejerce de secretario, es decir, no relata las andanzas de Plinio a la manera holmesiana.[46]

Las historias son narradas siempre en tercera persona omnisciente, con un gran peso en la calidad y contundencia de los diálogos, cargados de sentido del humor. A todo esto añade un lenguaje literario muy rico. Así lo explicaba el propio García Pavón: «Simenon decía que, cuando escribía algo de literatura, lo quitaba de sus novelas. Yo digo lo contrario».[47]

«Plinio trasciende la imagen típica que nos hemos creado del detective literario —escribe el profesor David Roas—. A diferencia de Sherlock Holmes, que resuelve los misterios gracias a una brillante deducción más allá de la capacidad intelectiva de sus semejantes, Plinio se basa tanto en el sentido común como en sus tanteos sobre el terreno, en los que presta atención incluso a las habladurías y rumores que corren entre sus convecinos»[48].

No ha sido Francisco García Pavón el único escritor policíaco al que sus sucesores han pretendido menospreciar sus méritos. A Gilbert K. Chesterton le llegaron a negar el pan y la sal. Tras la hegemonía de la novela criminal científica y de la variedad melodramática de la historia de misterio, su personaje, el Padre Brown, introdujo una modificación. Con este sacerdote-detective y su método intuitivo-religioso, los críticos comenzaron a hablar de «novela policíaca metafísica», e incluso, como explica Vázquez de Parga, «los más reticentes, los que abogan por admitir la existencia de una novela policíaca única y verdadera, [hablan] de novela policíaca aparente, porque, se dice, las historias del Padre Brown adoptan la forma externa de la novela policíaca, pero en realidad van mucho más allá, bajo su forma

policíaca ocultan una doctrina metafísica, una moral y unos principios que son totalmente ajenos a este género cuyos fines son muy limitados».

Este mismo tipo de negación la ha sufrido en España el propio García Pavón por boca nada menos que de Manuel Vázquez Montalbán. En 1979, el creador de Carvalho declaró sobre Plinio: «No creo que sea rigurosamente novela policíaca. Es un estudio de costumbres en un pueblo de La Mancha: una descripción de tipos. La intriga es menor, el interés policíaco es completamente menor, salvo *Las hermanas coloradas*, que es, a mi parecer, la novela más conseguida. Pero no creo que a partir de la propuesta del modelo de Plinio pueda desarrollarse una posible línea de novela policíaca»[49].

Vázquez Montalbán, que había sido proclamado padre fundador de la nueva novela negra española, ocupaba así la posición de liderazgo del género con la serie sobre Pepe Carvalho que había iniciado con *Tatuaje*, en 1974, cuando Plinio ya había superado más de la mitad de su producción literaria[50].

El creador de Carvalho ponía el dedo en la llaga al introducir el término costumbrismo, tan denostado por la crítica de la época, para referirse a la serie detectivesca de García Pavón. Sin embargo, todas las buenas novelas negras policíacas son, por definición, novelas de costumbres (de muy malas costumbres), relatos itinerantes por los que discurren ambientes y personajes variopintos[51]. ¿A qué viene negarle a García Pavón su carácter policíaco en función del costumbrismo? ¿Se ha inventado alguna máquina capaz de medir cuándo una novela criminal deja de serlo para quedarse en costumbrista? Veamos: *El reinado de Witiza* es una denuncia de las bromas pesadas. *El rapto de las sabinas* resuelve dos asesinatos y descubre una organización de trata de blancas que ha raptado a dos mujeres. *Las hermanas coloradas* hace que el detective se traslade a Madrid para buscar a dos hermanas pelirrojas desaparecidas, lo que es aprovechado para hacer un ajuste de cuentas con la incapacidad del franquismo para acabar con la venganza emprendida contra los derrotados en la Guerra Civil… Como escribe el profesor Valles Calatrava sobre esta última novela: «Al margen de ser la que tiene más dosis de intriga de las creadas por su autor, constituye una honda exploración de las frustraciones humanas provocadas por el anclaje al pasado»[52]. En *Una semana de lluvia* relata la psicosis colectiva ante la presencia de un supuesto violador. *Voces en Ruidera* cuenta una desgarradora y brutal historia sexual al tiempo que plantea un oscuro caso de espionaje policial. *Otra vez domingo* investiga la misteriosa desaparición de un médico…



Antonio Giménez Rico dirige a Antonio Casal y Alfonso del Real en Tomelloso.

En sus novelas aparece la denuncia ante las bromas abusivas, la incomprensión y represión política, el puritanismo sexual, los odios familiares, el honor que se lava con sangre… aunque se haga sin estridencias sensacionalistas, que diría Julian Symons, con la sabiduría de un humanista de carácter amable.

Cualquier descenso literario a la realidad de la calle, como hace la novela negra desde Hammett, cualquier apuesta por el realismo supone siempre una descripción costumbrista, una aproximación a los modos y maneras de la gente real. Las formas de vivir y de morir. Y el crimen en todas sus variantes, el delito —no lo olvidemos— es quizás la más socializada y costumbrista de las actividades humanas detestables. «La grande y tristísima peripecia del hombre —dice Braulio en *Las hermanas coloradas*— es darse cuenta de que es acabadero. Ya que lo primero que descubrió con su inteligencia no fue la rueda, la llama o el vestido sino su fin sin remedio». El tanatos y el eros siempre presentes, aunque escondidos entre humor a grandes dosis, en la serie *pliniesca* de García Pavón.

Tampoco las novelas de Carvalho son netamente policíacas. Su autor desde el principio destacó «el carácter experimental» de la saga *carvalhiana* y nunca dejó de quejarse ante la ceguera con que la crítica había recibido su incursión en el género. Incluso despojó a la serie Carvalho de su carácter negro-criminal y se refirió a ella como novelas-crónica de la sociedad española. Después de *Tatuaje*, *La soledad del manager* y *Los mares del Sur*, el aspecto negro-policíaco pierde fuerza y acaba diluido en unas historias de costumbres, gastronómicas y barcelonesas, donde el retrato social prima sobre las investigaciones en torno al crimen de turno, que siempre es banal.

Así lo analiza la estudiosa María Luisa Moraga: «La utilización por parte de García Pavón del género policíaco como armazón sobre el que plasmar estampas costumbristas de la vida manchega no dista mucho del empleo al que somete la novela policíaca Vázquez Montalbán para hacer su crónica de la vida colectiva española durante y después de la transición democrática. Los dos autores

incorporaron fielmente en sus obras las costumbres de la sociedad que querían representar»[53].

La exclusión del autor manchego puede obedecer también a motivaciones políticas propias de los convulsos años de la transición. Los nuevos escritores *negros* surgidos en España a partir de 1980 se proclamaban novelistas de izquierdas, muchos eran antiguos periodistas comprometidos con la denuncia y la mayor parte de ellos se sentía cómoda en el mimetismo de la línea *hard-boiled*.

Las novelas policíacas de García Pavón no encajaban en sus perspectivas, eran demasiado humanistas y liberales, más preocupadas por denunciar la deshumanización de la sociedad que por lanzarse a saco sobre la extrema derecha inmobiliaria (por ejemplo). Uno de los personajes de *El rapto de las sabinas* dice: «Es una monstruosidad que nada pueda conseguirse sin dinero, ni siquiera la paz, ni siquiera pasar la corta temporada que es la vida un poco de acuerdo con nuestros gustos y naturaleza. Hemos de hipotecar… todo, para sobrevivir. Grotesca tragedia».

José Fernández Colmeiro dice del personaje creado por García Pavón: «Moderadamente anticlerical y relativamente tolerante, Plinio se muestra políticamente ambiguo, a la vez que está teóricamente en contra de la represión social y sexual, y en contra del atraso y la ignorancia (como correspondería a un liberal), Plinio defiende ante todo el statu quo imperante, como corresponde al jefe de la Guardia Municipal». Y añade: «El carácter auténticamente español de esta saga policíaca se hace notar tanto en la caracterización del detective como en el gran peso que en estas novelas tiene la tradición literaria española».[54]

Para algunos, Plinio es el máximo representante contemporáneo de la novela-enigma española, el primer intento entre nosotros de construir una novela policíaca de calidad, alejada de la imitación de los clásicos extranjeros. Supuso un caso singular de novela de género netamente española, desarrollada en una ambiente rural. En un lugar tan insólito como el que eligió Cervantes, Plinio y don Lotario son una pareja a lo Quijote y Sancho, como lo son también Carvalho y su «escudero» Biscuter (a veces), Petra Delicado y Fermín Garzón, de Alicia Giménez-Bartlett, los guardia civiles Bevilacqua y Chamorro, de Lorenzo Silva, el inspector Leo Caldas y el agente Rafael Estévez, de Domingo Villar, o mis policías Pulido y Galeote.

Elegir un pequeño pueblo manchego como escenario criminal fue también una manera de sortear a la censura durante un momento histórico en que resultaba imposible la creación de una novela negra urbana, crítica con los poderes establecidos y que denunciara la corrupción y los manejos del poder. Plinio es el primer detective de la literatura española en lengua castellana aunque su línea no haya sido seguida masivamente en España, igual que nadie continuó con la tradición abierta por Chesterton en la literatura anglosajona. Desde la novela de Cervantes todo parece inventado y a nosotros, como narradores, nos toca revolucionar el motor de la

escritura y actualizar los mecanismos de la condición humana.

El objetivo de la novela policíaca no se reduce a sembrar el texto con pistas y resolver al final el enigma: su propósito es el de toda literatura. Como escribe Vázquez de Parga: «Tras el crimen, tras la persecución o la investigación pueden ocultarse —y de hecho se ocultan con frecuencia— motivaciones de otro tipo, sean morales, sociales, políticas, etc., y ello no desnaturaliza el género, sino que, al contrario, le confiere una consistencia y una dignidad de la que carece el puro enigma lúdico»[55].

Francisco García Pavón dejó tras de sí una serie literaria y un personaje fijo de referencia, en la mejor tradición del género, que, afortunadamente, todavía hoy podemos leer con deleite.



*Prótesis*, de Andreu Martín, fue llevada al cine por Vicente Aranda con el título de *Fanny Pelopaja*.

# 13
# Andreu Martín en la piel de sus personajes

«El hampa ya no es lo que era» —escribió Manuel Vázquez Montalbán, en 1987, para el prólogo de la novela *Barcelona connection*—. Y es que nada es lo que era. Ni la nostalgia, ni los chorizos. Cuando se me pregunta por la supuesta novela negra española, suelo contestar algo que sigue siendo una *boutade* y que ya es una inexactitud: que sólo la cultivan dos novelistas y que uno de los dos es Juan Madrid (si me lo preguntan en Madrid) o Andreu Martín (si me lo preguntan en Barcelona). «Es una *boutade* porque el censo se ha ampliado y porque en el censo figuran buenos novelistas». Y añadía: «De todos los que descaradamente y sin coartadas culturalistas (que yo mismo utilizo) están intentando hacer una novela negra a la española, Andreu Martín es el más fiel adaptador de los cánones de la novela de acción, para la que ha desarrollado una maestría hoy día no igualada».

La *boutade* de Vázquez Montalbán, recordada en Barcelona tantos años después, tras recibir Andreu el Premio Carvalho, adquiere para mí su significado más elocuente, porque en la obra de Martín se resume la realidad actual y el ímpetu de la novela negra española más allá de análisis coyunturales o de explicaciones seudopolíticas, como aquella según la cual la novela negra española nació como reflejo literario de los cambios sociales operados durante nuestra transición política, y cuya impronta, su necesidad, su objeto literario se perdió con la instauración de la democracia capitalista, neoconservadora, transnacional.

Los hechos son testarudos y, más allá de mimetismos y discusiones bizantinas sobre el sexo de los ángeles, no faltan autores y novelas actuales para demostrar que se trata de un género lleno de posibilidades y que tiene por delante un filón temático, narrativo, donde se impone la aventura y el delito, el realismo y la crítica social, la descripción de ambientes y personajes, los escondrijos siniestros y los despachos de la dignidad monetaria.

Durante tres décadas, Andreu Martín ha mantenido en toda su obra una intensa fidelidad al género negro policial; ha escrito y reflexionado sobre él, ha debatido con sus enterradores coyunturales y ha seguido escribiendo novelas de una oscuridad emocionante, con el misterio, el thriller, la intriga, el *hard-boiled*, como bandera. Sin renunciar nunca al juego limpio con el lector y al aspecto búdico de la creación

literaria. Este es uno de los aspectos que me unen a Martín; una preocupación y una obsesión que compartimos.




Cartel de *Mamá sangrienta*, con Shelley Winter y Robert De Niro

Pero, además, mi vida literaria está unida a la suya de una manera casi familiar. Aunque él estuviera en Boston y yo en California y no nos conociéramos de nada. Hace treinta y dos años, en 1972, me publicaron mi primer relato en una revista barcelonesa llamada *Terror fantàstic*. Tenía diecisiete años, estudiaba COU y allí estaba, en el número de enero, Andreu Martín con un cuento titulado *El faquir*, rodeado para la ocasión por algunos personajes premonitorios: el peludo Paul Naschy en la película *El doctor Jekyll y el hombre lobo*, el fronterizo Roger Corman, la impresionante Shelley Winters de *Mamá Sangrienta* con su Thompson en ristre, Flash Gordon, el Norman Bates de *Psicosis* y, sobre todo, un texto erudito sobre Edgar Allan Poe, el padre fundador.

Desde luego, el carácter aventurero de nuestro autor, que entonces no había cumplido los 23 años, queda patente en su promiscuidad creativa con tan malas compañías e influencias. Porque, como novelista, siempre ha buscado nuevos caminos, ha mezclado lo fantástico y la intriga criminal (*Memento de difuntos*, 1984), ha hecho incursiones en el terror, el erotismo, es coautor de la serie Flanagan, ha escrito magníficos guiones de cómic y se ha embarcado con éxito en el guión cinematográfico, televisivo… Entre otras empresas arriesgadas, de las que dan cumplido testimonio creadores como el hispanista norteamericano Kenneth Cross,

autor del best seller *Guerra ciega* (2003), sobre el alambicado mundo de los agentes de la CIA, el narcotráfico y las redes para el blanqueo de dinero árabe en el oscuro mundo de los paquistaníes sin papeles que venden flores en la noche barcelonesa.

En 1981, hace veintidós años, la revista *Gimlet*, dirigida por Manolo Vázquez Montalbán, publicó mi primer relato policíaco, *La pistola estaba encendida*, en el que precisamente asesinaba al director de la citada revista para ganar el concurso literario que convocaba. Yo tenía entonces 27 años y había decidido escribir negro negrísimo, después de cuatro volúmenes de poesía y numerosos relatos urbanos. Y allí, en las páginas de aquel *Gimlet*, estaba Andreu Martín (también Juan Madrid), a punto de ganar el Premio Círculo del Crimen con una de sus obras maestras, *Prótesis*. La cosa ya iba en serio, encarrilada por los raíles del crimen. Y en la revista ya estaban desde maestros como Hammett, Conan Doyle o Will Eisner, hasta los expertos de la casa: José Luis Guarner, Perich, Maruja Torres, Vázquez de Parga, Coma, Vidal Santos, Eduardo Mendoza, Frederic Pagés… En ese número, Andreu escribía en su sección *Detective sin licencia*: «Contra lo que se suele predicar, a la ley no le gusta que todos seamos iguales ante ella». Hablaba… de huellas digitales, aunque podría haberse referido a un aspecto más filosófico.

El asunto fue a más. En 1988, escribí mi primera novela negra policial, *Carne fresca*. Se la envié a Héctor Chimirri, editor de la colección *Cosecha Roja* de Ediciones B y… allí estaba Andreu, como asesor editorial, que, sin conocerme, apostó por la novela y escribió el prólogo en el que destacaba una de nuestras obsesiones como novelistas, la verosimilitud. Y, según su enseñanza del momento, un suceso, un episodio, una historia, además de ser realista, debía ser verosímil. Era preciso hacer creíble la realidad.

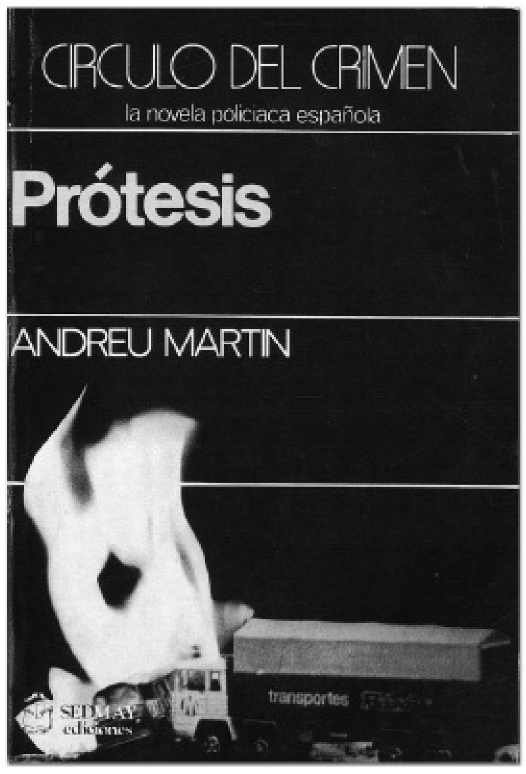
Lo que vino después ha sido una larga relación de amistad y literatura. No soy imparcial. Pero nadie lo es. Y por ello he recurrido a opiniones más cualificadas que la mía. Así es que vayamos por partes.

En primer lugar, quiero consignar las palabras del poeta y crítico Roger Wolfe, publicadas en *El Mundo*, el 5 de noviembre de 1995: «¿Y cómo es posible que nadie se acuerde de alguien que ya estaba practicando el *tarantinismo* antes de que Tarantino y sus diversos acólitos hubieran aprendido a juntar la T con la A? Andreu Martín lleva más de quince años diseccionando el bajo vientre podrido de nuestra sociedad y aquí nadie se entera».

En su entusiasmo, Roger Wolfe utiliza el énfasis con la misma desmesura con que Andreu, en muchas ocasiones, recurre a la violencia en sus novelas. No en vano, nuestro autor está considerado por los especialistas (Vázquez de Parga, Fernández Colmeiro, Valles Calatrava…) como el autor más negro y brutal, violento y desencantado de cuantos practican la literatura policíaca en España. Para que el golpe literario sea certero, es preciso poner las cartas boca arriba y reconocer que, a muchos

de nosotros, las disecciones narrativas de Andreu siempre nos han puesto el pelo como escarpias.

En este sentido, no puedo evitar reproducir el párrafo con que arranca *Prótesis*, una de sus novelas emblemáticas: «No hay nada más siniestro que la sonrisa de una calavera. Es un rictus petrificado, frío. Inexpresivo e inmutable. Dientes apretados en un mordisco feroz… La sonrisa de una calavera sugiere cuencas vacías, que son ojos que miran hacia el interior del cráneo y se regodean en la visión de pensamientos putrefactos. Sugiere corrupción, y gusanos, y huesos que se oxidan lentamente, mientras esperan la hora de la revancha. Miguel Vargas Feinoso tiene su sonrisa de calavera metida en un vaso de cristal, con agua y una pastilla de Corega Tabs».




Cubierta de *Prótesis*.

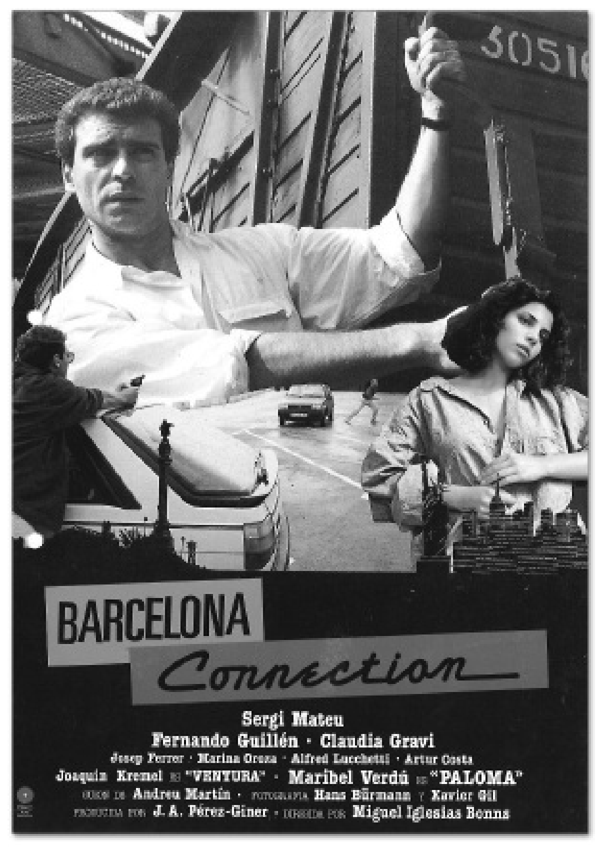
La violencia es un instrumento del realismo, ofrecido en crudo, en los cubículos sórdidos de la realidad, a través de un camino que conduce a la decepción final. Es una violencia social, tan ambigua que provoca en el lector rechazo y atracción. *Stendalhiano* como pocos. Andreu ha recorrido todos los subgéneros de lo criminal. Ha utilizado el enigma y el procedimiento policial (*A la vejez, navajazos*, 1980); ha homenajeado las novelas *hammettianas* de gánsteres a través de su detective Zack Dallara (*El señor Capone no está en casa*, 1980); se ha deslizado desde los crímenes pasionales a la delincuencia organizada internacional; ha diseccionado el submundo de la droga, las acciones de los asesinos en serie (*El hombre de la navaja*, 1992; *Corpus delicti*, 2003); incluso ha descendido a las cloacas del delito a través de personajes tan marginales como el campesino de *Jesús en los infiernos* (1991).

En su extensa obra, ha utilizado detectives privados a los que casi siempre se ha

cargado al final de su aventura para impedir (sospecho) que algún editor avezado le pidiera que el personaje en cuestión fuera el protagonista de una nueva novela. No sea que le salga un Sherlock Holmes imposible de neutralizar. Triste destino el de Alberto Álvarez (*La otra gota de agua*, 1981), a quien amputan un brazo al atentar contra él por confundirlo con un dictador africano; de Juan Ges (*Si es, no es*, 1983), que acaba muriendo en un accidente de coche; de David Ponce (*Por amor al arte*, 1984), cuyo asesinato es filmado como ejemplo de arte conceptual; de Ricardo (*La camisa del revés*, 1983), que acaba asesinado; de Luis Escalé (*Amores que matan, ¿y qué*?, 1984), quien al hacer bien su trabajo, provoca un crimen ignominioso.

Sus delincuentes han descendido al infierno novela tras novela. El Migue y el Gallego, de *Prótesis* (1980), convierten su duelo personal en una metáfora aterradora de un universo sin salida. Unos acaban asesinados (*El día menos pensado*, 1986); otros, como Sánchez, se dedican a matar niños a golpe de martillo (*A martillazos*, 1988); buenas personas en potencia, como Luis Izquierdo, se corrompen y, al no poder con la organización criminal, se unen a ella (*Aprende y calla*, 1979). En cuanto a sus policías, el honrado Paco Huertas, de *Barcelona connection*, y Javier Lallana, que apareció por primera vez en *A la vejez, navajazos* (1980), tienen en la obra de Martín un peso coyuntural y un papel casi siempre secundario. Dado que las obsesiones de nuestro autor casi siempre discurren por el lado salvaje.

Preocupado, hasta la fecha, por no atarse demasiado a un personaje fijo (hasta hoy las series de Flanagan y Ángel Esquius son excepciones), sin embargo, sus novelas tienen una unidad, poseen personajes tipo, gentes que están en este mundo de una manera poco edificante. Como el propio Andreu Martín ha explicado: «Mis personajes viven experiencias tan duras que no son los mismos al acabar las novelas. Son gente a la que le duelen las cosas y que nunca consiguen mantenerse al margen de la acción. El personaje que se mantiene al margen no tiene ningún interés para mí. Mis personajes no son observadores que se mantienen tan distantes como Philip Marlowe, que analiza y juzga la historia desde lejos e interviene sólo en el último momento. Por el contrario, ellos viven las historias, sufren experiencias muy duras y salen muy mal parados. Tan mal parados que nunca volverían a ser los mismos después de la primera novela. Son como *clínex*, de usar y tirar. Supongo que en la base de todo esto está una forma de escribir que me es interesante y a la que no puedo renunciar. Una forma de escribir visceral, mucho más emocional que racional… Esto me da una visión general del mundo caracterizada por la ambigüedad, que creo que es intrínseca en la novela policíaca. Mi forma de ver la sociedad es una visión paranoica, donde cualquiera puede ser culpable».



Cartel de *Barcelona connection*.

Su novelística compleja aborda gran cantidad de temas y planteamientos. Entre ellos, a mí me interesa mucho la indagación ética y literaria que Andreu Martín desarrolla desde hace años, en la que la realidad y la ficción parecen darse la mano hasta fundirse en una sola voz. *Bellísimas personas* (2000) es su mejor ejemplo. A partir de un caso real, un crimen deleznable en plena Transición, que fue utilizado para tratar de evitar la abolición de la pena de muerte en España, Martín ha construido una reflexión sobre las raíces del mal, una investigación sobre la maldad en la que, para más inri, tuvo la amabilidad de citarme a mí y a uno de mis libros sobre el fascismo como parte de la narración. De ahí su obsesión por la verosimilitud, por el realismo. Como el autor explicó con humor, en 1990, durante una charla en la Semana Negra de Gijón: «Yo estoy sumamente preocupado por la cantidad de golpes de porra que los protagonistas de la serie negra reciben en la cabeza sin que esto repercuta en su salud mental».

Y utilizando esta premisa, el autor nos habla del elemento esencial que nos mueve en esta sociedad: el miedo. Un miedo generado por la Maldad. Una maldad unida al ejercicio del poder, a la corrupción, a la política y al dinero, inseparable como la carne al hueso. Y esa es la exploración que realiza Andreu Martín a través de sus personajes: el miedo amenaza a la razón y atenta contra la integridad física de sus personajes. Pero es un miedo que no cae en el maniqueísmo de los buenos y los malos. En la sociedad retratada por Martín todos, absolutamente todos, pueden ser culpables.

Pero, en su obra narrativa, junto al retrato realista de nuestra sociedad, la crítica social y la denuncia que tal crítica siempre conlleva, Andreu Martín hace también un derroche de humor, negro, juguetón, que va de lo lúdico a lo siniestro, pero sin caer en lo paródico ni en la caricatura grotesca que tanto gusta a determinados autores de criptas y laberintos.

El profesor José Fernández Colmeiro, en su libro sobre la novela policíaca española, ya citado, ha escrito sobre la obra de Andreu Martín esta valoración: «Sus novelas tienen la capacidad de despertar la curiosidad del lector y al mismo tiempo ponerlo en vilo, aterrorizarlo y excitarlo a la vez; hacerle sentir como sienten sus personajes. En sus mejores momentos, Martín procede a la creación de un lenguaje nuevo, sin antecedentes en la literatura española, ágil, vivaz, coloquial, duro y frío, brutal y sincero, distanciado y burlón, que llega a asemejarse al lenguaje visual de Buñuel».

# 14
# Francisco González Ledesma y las calles de Barcelona

Semana Negra de Gijón, 2004. Debate intelectual entre escritores compitiendo para ver quién epataba más en sus aseveraciones sobre la novela negra, la acción literaria, el valor de la creación, cierta pedantería y no poca pretensión general. Entonces, Francisco González Ledesma pide la palabra y dice, con humildad: «No estoy de acuerdo con lo que estáis diciendo. A mí, simplemente, la literatura me ha salvado la vida». Nos dejó secos.

Al clausurar el ciclo de conferencias de «Novela negra y realidad», que coordiné en Villena hace algún tiempo, Francisco González Ledesma tituló su charla *Historia de mis calles*, como su libro de memorias amables. Y no es casual, porque cuando alguien quiera saber cómo era la Barcelona de la segunda mitad del siglo XX, tendrá que recurrir a las novelas de Ledesma, a *Las calles de nuestros padres*, a *Expediente Barcelona*, a *Historia de Dios en una esquina*… Francisco González Ledesma lleva en su obra y en su vida la ciudad de Barcelona, las calles de la ciudad esencial y su alma. Sólo un escritor con su sensibilidad podría hacerlo de esa manera. Y ahí están sus novelas para probarlo. Francisco González Ledesma es uno de los autores más importantes del género en España, y posiblemente el más veterano todavía en activo. Y es de una sencillez personal aplastante.




Novelas del Oeste y de terror por Gonzalez Ledesma como Silver Kane.

He aquí la manera en que nuestro autor ha escrito su currículum para una de las charlas en las que participamos juntos: «He sido periodista, número uno de mi promoción en toda España. He sido redactor jefe de *La Vanguardia*, he pasado noches en blanco y he sido feliz. Gané el Premio Planeta en 1984 *(Crónica sentimental en rojo*), pensé que podía haber escrito mejor y he sido infeliz. Soy Premio ciudad de Barcelona de cine, pero todo lo aprendí los sábados, en las salas baratas de mi ciudad. Una vez gané el premio a la mejor novela extranjera publicada en Francia, pero no me pagaron nada, y así presumo de haberme ahorrado impuestos. Tal vez alguno de ustedes me recuerden aún como autor de novelas del Oeste, con el seudónimo de Silver Kane, escritas la mayor parte en mis años más jóvenes, cada vez que las recuerdo, pienso que allí aprendí de verdad la técnica de la novela y que fue un aprendizaje de perro. De las dos identidades, la íntima y la del censo, quédese con la que quieran, pero la primera no la recomiendo».




En 1986 se llevó al cine *Crónica sentimental en rojo*, novela galardonada con el Premio Planeta. A la derecha, una edición reciente de *La dama de Cachemira*, publicada en la colección de novela policíaca de RBA.

Yo, que tengo la suerte de ser amigo, lector y admirador suyo, sí la recomiendo. Y mucho.

Su formación como abogado y periodista le ha hecho conocer demasiadas

verdades. Nacido en Barcelona en 1927, ha sido redactor jefe de *El Correo Catalán* y *La Vanguardia*. A los 21 años ganó, con *Sombras viejas*, el Premio internacional de Novela instituido por el editor José Janés, pero la censura franquista prohibió su publicación, al igual que ocurrió con su segunda novela, *Los Napoleones*. Fue finalista del Premio Ciutat de Valencia, convocado por la editorial Prometeo, con *Expediente Barcelona*. En 1984, ganó el Premio Planeta con *Crónica sentimental en rojo*. De su producción cabe destacar también *Soldados*, un auténtico best seller en Francia, o *El pecado o algo parecido*, que en 2002 supuso el regreso de su personaje más emblemático, Méndez. Su *Tiempo de venganza*, publicada por Planeta, es un magnífico ajuste de cuentas con el pasado, con la realidad que el tiempo parece diluir en el olvido. La realidad, como material literario, ha inspirado algunas de las mejores obras de la última narrativa española. Los grandes temas que emergen del mundo real constituyen la materia prima sobre la que algunos novelistas españoles, como Francisco González Ledesma, han construido su obra intensa.



*El abrazo de la muerte*, de Robert Siodmak.

# 15
# Manuel Vázquez Montalbán, último encuentro

*Las ciudades se aceptan porque abrigan, como las patrias o los recuerdos.*

*Asesinato en el Comité Central*

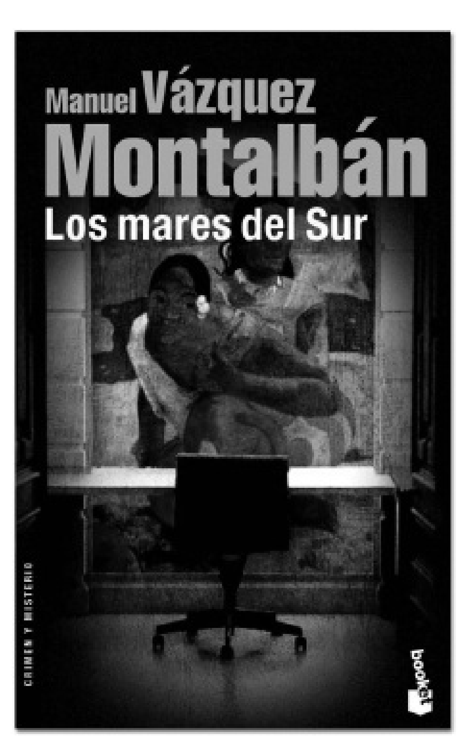
La última vez que estuve con Manuel Vázquez Montalbán le quedaban seis meses de vida. Fue una oportunidad única. Pude decirle, delante de trescientas personas, lo que él significaba para un escritor, periodista y ciudadano de izquierdas como yo. En aquella ocasión, Vázquez Montalbán daba una charla en el Aula de Cultura de Alacant y a mí me habían encargado la presentación. Por decir la verdad sobre su vida y obra, por hablar del poeta, del militante, del narrador y del periodista, Manolo respondió que le había tratado tan bien con mis palabras, que, por ese motivo, volvería en cuanto le llamaran. No pudo ser. Y a mí, al menos, me queda la satisfacción de haberle rendido en directo —y sin saberlo— mi sincero homenaje personal.

Manuel Vázquez Montalbán fue para algunos como yo un maestro generoso, lleno de ironía y compromiso. Al final de la conferencia en la que recorrió toda su obra literaria, un señor del público tomó el micrófono y preguntó: «¿Le ha sido muy difícil escribir *El embrujo de Shangai*?». Manolo le escuchó pacientemente y respondió con voz seria y pausada: «Absolutamente nada, porque esa novela la escribió Juan Marsé». Incansable, el mismo asistente a la conferencia hizo otra pregunta: «¿Y *Rabo de Lagartija*?». Sin inmutarse, Vázquez Montalbán le respondió: «Esta tampoco me costó demasiado, porque también la escribió Juan Marsé». Estaba acostumbrado a escenas parecidas y las vivía de manera estoica. No en vano, una señora, durante una firma de libros en El Corte Inglés, le había confundido con el franquista Fernando Vizcaíno Casas (que ya es confundir). Esta imagen de Manuel Vázquez Montalbán es la que más me gusta recordar.

Y ese momento ha vuelto a mí en cuanto he tenido entre mis manos el manuscrito de *Con el muerto a cuestas: Vázquez Montalbán y Barcelona* (Alrevés, 2011), escrito por el ensayista inglés Michael Eaude. También me ocurrió cuando, años atrás,

devoré la obra de Georges Tyras, *Geografías de la memoria* (Zoela, 2003). Es imposible hablar de Vázquez Montalbán con frialdad de forense literario investido de autoridad académica. Los sentimientos de afecto y solidaridad emergen enseguida. Conocí personalmente a Manolo, fui casi un discípulo suyo en el terreno literario y un marxista cómplice en el aspecto político, aunque yo procedía de la extrema izquierda universitaria y él siempre se mantuvo fiel al PSUC. Para deshacerme de su influencia literaria como joven escritor comprometido, me vi obligado a «matarlo» en uno de mis relatos policíacos (*La pistola estaba encendida*); lo hice en plan freudiano, como si se tratara de matar al padre para ser uno mismo. Soy parte de esa generación de escritores «negros» o «ucsias» (como a él le gustaba definirnos y definirse) que considera la escritura como un vehículo de conocimiento social, de compromiso moral, de herramienta para facilitar los cambios de progreso.

Vázquez Montalbán me ha prologado libros tan espinosos como *Los hijos del 20-N. Historia violenta del fascismo español*, con decisión; ha asistido altruistamente a encuentros sobre la figura de Trotski en los yo estaba involucrado; hemos participado juntos en charlas donde yo siempre aprendí de su capacidad analítica para transmitir y explicar la realidad. Recuerdo que cuando me dedicó su última entrega poética, *Pero el viajero que huye*, aludiendo al libro como «un fragmento de tango», estaba poniendo en mis (nuestras) manos un poema que, después de su repentina muerte en Bangkok, tiene un significado abrumador:



Cubierta de una edición de bolsillo de *Los mares del Sur*.

El cartero ha traído el Bangkok Post
el Thailandia Travel

una carta sellada
la muerte de un ser querido
para la muchacha de mi American Breakfast
cada mañana
aunque he pedido mi carta no estaba
o no me la han dado compasivos
con el extranjero que espera la vida o la muerte
ignorado en un rincón de Asia.

Todas estas sensaciones, colgadas de mi memoria personal, han vuelto con la lectura del manuscrito de Michael Eaude, mientras devoraba con placer este magnífico ensayo crítico sobre la relación de Vázquez Montalbán con su ciudad natal. Es —como explico en su prólogo— un texto escrito con erudita sensatez, cargado de conocimiento de causa y de solvencia analítica, pero también con un contenido sugerente capaz de reactivar emociones y hacer que recordemos a una persona como Manolo, en cuyo espejo nos mirábamos muchos escritores y activistas de mi generación, jóvenes universitarios que, con dieciocho años, saltamos a la militancia revolucionaria en los estertores del franquismo. Sí, entonces la militancia era revolucionaria, no nos dejaban otra opción cuando lo viejo comenzaba a morir y lo nuevo ni siquiera había empezado a nacer. Un estudio como el de Eaude, un ensayo sobre la presencia de Barcelona en la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán, puede llegar también acompañado, para muchos lectores, por un equipaje sentimental. Es el poder de la literatura, de la palabra escrita con talento por este escritor británico, afincado en Barcelona desde 1990.

«Cuando fui a vivir a Barcelona —escribe Eaude—, descubrí que [Vázquez Montalbán] era un poeta que cantaba con amor a las calles de la Barcelona más frecuentada por los turistas jóvenes: la Ciutat Vella. Hasta cierto punto, aprendí castellano, conocí Barcelona y entré en la literatura española moderna, leyendo a Vázquez Montalbán».

A través de él, Michael Eaude —que es autor de otros libros sobre Barcelona— recorre y busca la verdadera ciudad del narrador, del poeta, del escritor político. Está escrito para ser leído como una nueva y necesaria aportación al conocimiento de la figura de Manuel Vázquez Montalbán a través de las calles de Barcelona. El autor británico persigue la mirada urbana y profunda que Manolo dejó escrita en sus novelas y ensayos, desde la saga de Carvalho hasta las *Barcelonas*, desde la memoria dolorida de la ciudad derrotada y clandestina tras la guerra (aquel viejo pianista del poum) hasta la destrucción de los paisajes de la infancia en aras de la ciudad del diseño, del metacrilato olímpico y de las grandes avenidas.



Fotograma de *Tatuaje*, dirigida por Bigas Luna, con Carlos Ballesteros como primer Carvalho cinematográfico.

Con la serie protagonizada por Carvalho, libro tras libro, desde *Tatuaje* hasta *Milenio Carvalho*, Vázquez Montalbán ha diseñado una crónica de España desde los estertores del franquismo hasta la actualidad. Novelas-crónica que rezuman bondad literaria, memoria sentimental y balance honesto de la sociedad española. Al prologar uno de mis libros, Manolo escribió que soy «un novelista de los que creen que la novela policíaca es una vía de conocimiento social que contribuye a hacer necesaria la operación de fabular, escribir y leer». Cualquier aventura de Carvalho se puede leer hoy de esa manera, como una vía de conocimiento social, como un fragmento novelado de la visión de un mundo cambiante.

El recuerdo de Manuel Vázquez Montalbán, su reflexión moral, vuelve una y mil veces desde aquel día en que supimos su muerte en el aeropuerto de Bangkok. Entonces busqué consuelo en los versos de Cesare Pavese, que a él tanto le gustaba, y leí: «Me estremece sentir la mañana, como si ninguno de nosotros estuviera despierto».



John Huston dirigió a Sterling Hayden en *La jungla de asfalto*.

# Epílogo
# Los cómplices habituales

En 1974, cuando nació oficialmente la nueva novela policíaca española, yo estaba todavía en un período de aprendizaje literario y ni siquiera me había planteado escribir una novela. Me dedicaba a la militancia política antifascista y lo mío era la poesía. Aunque reconozco la estela dejada por *Tatuaje* entre algunos escritores de mi generación, de alguna manera me considero parte de una hipotética promoción posterior. Llegué quince años más tarde. Incluso en edad, soy más joven que aquellos estupendos colegas que se lanzaron sobre la literatura a bocajarro. Algún estudioso, como Valles Calatrava, me sitúa en la «segunda oleada» de la novela negra española; soy de los que publicaron sus primeras novelas negras a finales de los años ochenta.

Mi primer thriller negro-policial, *Carne fresca*, lo escribí y publiqué en 1988; el segundo, *Festín de tiburones*, en 1990; el tercero, *Para matar*, en ¡1996! El siguiente, *Lejos de Orán*, es de 2003. El último ha sido *Nuestra propia sangre*, premio de narrativa Francisco García Pavón 2009, y cuenta la historia de un parricidio que, de alguna manera, me perseguía desde mis comienzos.

Como puede comprobarse, aunque tengo un relato publicado en el concurso de cuentos de *Gimlet*, en 1980, mi dedicación literaria al género es posterior al grupo inicial formado por Juan Madrid, Andreu Martín, Julián Ibáñez, Jorge Martínez Reverte y Fernando Martínez Laínez, entre otros, que publicaron sus primeras obras policíacas en colecciones como *Circulo del Crimen*, de Sedmay, o *Club del Misterio*, de Bruguera.

Yo era entonces un joven periodista que buscaba trabajo; colaboraba en *Interviú* y en *El Periódico de Catalunya* y no tenía ninguna intención de escribir novelas policíacas. Me dedicaba a la poesía y al relato urbano con bastante fortuna: varios premios literarios y algunas críticas elogiosas en revistas muy intelectuales, como a mí me gustaba. Ahí queda como prueba el volumen de cuentos *Historias del viajero metropolitano*.

De modo que difícilmente puedo hablar de la «época dorada» del género porque yo llegué a él cuando comenzaba la crisis, cuando todo el pescado estaba vendido y Vázquez Montalbán hablaba ya de «la supuesta novela negra española» y aseguraba —como ya he escrito antes— que sólo conocía a dos autores del género: Juan Madrid

(en Madrid) y Andreu Martín (en Barcelona). Una declaración pública que él mismo matizó posteriormente para no herir demasiadas sensibilidades desplazadas del *Olimpo negro* y que hizo bastante daño a quienes realmente deseábamos abrir nuevos caminos en la novela criminal española.

Yo escribí mi primera novela de una manera inevitable, casi natural. Quería relatar una historia realista, sin monólogos interiores, de acción y aventura, donde ocurrieran cosas y ningún personaje tardara quince páginas en afeitarse o en subir una escalera. Manejaba demasiados datos, detalles y personajes reales (policías de verdad, delincuentes, documentos…) producto de mi trabajo en la sección de tribunales y sucesos de *El Periódico* y de *Tiempo*. Todo esto desembocó en *Carne fresca*. Envié el libro a Ediciones B y el editor Héctor Chimirri, un gran tipo que ya no está entre nosotros, me dijo entusiasmado que había escrito una magnífica novela negra. ¡Abracadabra! ¡Inconsciente de mí!

Mis narraciones negras fueron escritas en una época nada dorada. Las editoriales quemaron el mercado y dejaron de publicar novelas de género. No se vendían ya, según ellos. Se había terminado el boom. Después de ordeñar la vaca hasta el paroxismo, decidieron descuartizarla y vender su carne a un precio muy barato. Eso explica que tardara tanto tiempo en publicar *Para matar*, un libro que estaba conmigo desde el asesinato de Yolanda González en 1980, y que lo hiciera en una editorial marginal. Se vendieron doscientos ejemplares y el editor ni siquiera lo distribuyó. Pero yo necesitaba librarme de esa novela tan personal y dejé que muriera en sus manos. También explica que mi siguiente novela haya sido publicada siete años después.

A pesar de ser entonces el más joven del grupo, inmediatamente conecté con ellos, identificado con el planteamiento de nuestro gurú (al que todos rendían pleitesía literaria, aunque no reconocieran su liderazgo moral). En un prólogo para la historia, Manuel Vázquez Montalbán escribió un texto para presentar la antología *Negro como la noche*, coordinada por Manuel Quinto, en la que estábamos incluidos todos los cultivadores del género negro de la década de los noventa. Nosotros, «los mirones del subsuelo». En la capital del imperio: Juan Madrid, Andreu Martín, Pérez Merinero, Julián Ibáñez… En Barcelona, Andreu Martín, Francisco González Ledesma, Jaume Fuster, Manuel Quinto, Jaume Ribera, José Luis Muñoz, David C. Hall… Incluso Eduardo Mendoza y Mario Lacruz se dejaron ver en alguna ocasión. Entre copa y copa. Con una fantasmal Asociación Española de Escritores Policíacos que jamás llegó a zarpar realmente, mientras los editores nos daban la espalda y se centraban en un par de nombres con presencia mediática. Aquella cofradía circulaba en la negritud más absoluta y no exenta de ácido humor negro. Éramos amigos unidos por la literatura, por una forma de entender la narración y la realidad. Cada cual siguió su camino literario, fiel a su manera de hacer las cosas.

Han pasado más de treinta años desde entonces y a la nómina negra se han incorporado algunos autores que empezaron a escribir dentro del género en el 2000 y que siguen en sus trece. También escritores más jóvenes con otras maneras de entender «lo negro», con una memoria sentimental distinta a la nuestra, que vuelven al enigma, al mestizaje, al juego metaliterario, y que olvidan o minimizan la denuncia, la capacidad reveladora de la ficción literaria como herramienta de conocimiento social.

Deseo acabar esta guía recordando a los autores que estaban allí hace tres décadas y siguen con nosotros, como reincidentes cultivadores de la mejor literatura del mundo; un género que, paradójicamente, tiene en contra su limpieza narrativa, su potencia para contar historias verdaderas, su compromiso directo con los lectores.

También quiero añadir una confesión a modo de posdata. La voluntad de explicar el mundo a través de historias reales y ficticias es para mí una necesidad inevitable, un impulso contundente. Mis libros no tendrían sentido si no fueran instrumentos de conocimiento, de revelación. La actividad literaria es para mí la única manera que conozco de seguir vivo en este mundo tan bestia.

En mis novelas negras, la realidad y la ficción se mezclan hasta formar un todo indivisible. Donde no puede llegar el periodismo ni la historiografía, la literatura de ficción criminal se convierte en la verdadera narradora de la verdad oculta. Escribo historias realistas, documentadas, inspiradas en personas y sucesos verdaderos; interpreto los hechos, reflexiono. Y lo hago con novelas de acción, sin monólogos interiores, donde las peripecias de los personajes nos conducen al retrato social y muestran las miserias y grandezas de la condición humana.

Mis narraciones utilizan el procedimiento de investigación y buscan respuesta a las grandes preguntas. La literatura, tal como yo la practico, es una actividad social, de contrapeso crítico frente a tanta estupidez organizada. Soy un escritor comprometido conscientemente con mi tiempo, y mi objetivo es tratar de iluminar las zonas de sombra. Por eso escribo novela negra, porque es un género que nos permite contar historias desde el mismísimo infierno.

# Materiales y recomendaciones

*Ciertos críticos niegan al género policial la jerarquía que le corresponde solamente porque le falta el prestigio del tedio. (…)*
*Ello se debe, quizá, a un inconfesado juicio puritano: considerar que un acto puramente agradable no puede ser meritorio.*

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares



Jane Greer protagonizó *Retorno al pasado* (1947), película de Jacques Tourneur basada en la novela *Build My Gallows High*, de Geoffrey Homes.

*—¿Y usted, corrige mucho?*
*—Depende. El final de* Adiós a las armas*, la última página, la escribí treinta y nueve veces antes de estar satisfecho.*
*—Y, ¿qué le atascó? ¿Algún problema técnico?*
*—Encontrar la palabra justa.*

Ernest Hemingway a George Plimpton, en *The Paris Review*, 1954

Primero fue un jueves negro en 2001, al año siguiente un *Seminario sobre novela negra* y, a partir de entonces, como pioneros, un curso completo bajo los auspicios del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Alicante: el primer *Taller de novela negra* creado por una universidad española. En 2011, por décimo año consecutivo, volvimos a abrir nuestro taller literario para contar historias oscuras y escribirlas, para construir tramas, crear personajes, discutir contenidos, conocer las grandes obras de la novela negra, de la narrativa moderna, desgranar sus claves, denunciar sus tópicos y vindicar sus rupturas.

Cuando nos planteamos escribir una novela negra, muchas cuestiones surgen de repente: la verosimilitud, la fuerza de la acción, el procedimiento de investigación, la psicología de los personajes, la importancia del diálogo, el punto de vista del narrador, el estilo… Pero estamos en un taller para escribir aquello que nos gustaría leer, para embarcarnos en la aventura de buscar respuestas y entrar en la creación literaria como en un juego; desguazando las novelas, montando y desmontando las piezas una tras otra, porque el género policíaco-negro-criminal es, en realidad, un mecanismo de relojería preciso e imprevisible en cuanto lo ponemos en marcha.

Seguimos el proceso creador desde el momento en que surge la idea. Picasso decía que la inspiración existe, pero es mejor que te llegue cuando estás trabajando. Al contar historias negras, donde el crimen y la aventura colisionan en forma de palabras, seguimos tres únicos dictados. Primero, hacer nuestras las palabras de Voltaire: «Todos los estilos literarios son buenos, excepto el aburrido». Segundo y tercero, responder al consejo de Oscar Wilde: «Sólo hay dos reglas para escribir: tener algo que decir y decirlo bien».

Ah, claro. No basta con tener dotes, es preciso adquirir experiencia, técnica, cultura… Pero eso se consigue a lo largo del tiempo, escribiendo y leyendo a la manera de los escritores profesionales, es decir, deteniéndonos para saber cómo están escritas las novelas de los demás. El *Taller de novela negra* de la Universidad de Alicante, desde su primera edición, se ha dedicado a estudiar la obra de los grandes autores del género, a desmenuzar sus ficciones más significativas y a desvelar, a través de ellos, los resortes de un género poco estudiado por los académicos. Hemos

seguido la pista de los investigadores literarios (Holmes, Poirot, Spade, Marlowe, Sepulturero Jones y Ataúd Johnson…) hasta enredarnos en la psicología criminal de Lou Ford o Tom Ripley… Incluso nos hemos atrevido —¡con los tiempos que corren! — a fijar las reglas imprescindibles para escribir un buen relato de misterio, para inventar historias, forjar argumentos y elaborarlos como juguetes emocionantes.

## CONTENIDO TEMÁTICO

1. INTRODUCCIÓN Y PANORÁMICA DE LA NOVELA CRIMINAL. Objetivos del taller. Elección de un planteamiento argumental como base de trabajo.
2. EL NACIMIENTO DE LA NOVELA CRIMINAL. POE Y LOS *CRÍMENES DE LA CALLE MORGUE*. Claves del texto como origen del género.
3. NOVELA BURGUESA Y NOVELA ENIGMA. Christie y Conan Doyle. Poirot contra Holmes, la lógica deductiva frente a la lógica dialéctica.
4. DASHIELL HAMMETT CREA LA NOVELA NEGRA. El género a través de *Cosecha roja*. Diferencias con la novela enigma. Hammett según Luis Cernuda.
5. EL DECÁLOGO DE CHANDLER. Cómo debe escribirse una novela policíaca.
6. MARLOWE Y LA POÉTICA DE LA NOVELA NEGRA MODERNA, a través de *El largo adiós*. Marlowe en el cine.
7. EL PUNTO DE VISTA DEL NARRADOR. El detective en la novela norteamericana actual, desde Chandler.
8. EL ASESINO DENTRO DEL NOVELISTA. Jim Thompson, el Dostoievski de las novelas baratas. El crimen como actividad social inevitable en *1280 almas*.
9. LAS NOVELAS DE PROCEDIMIENTO POLICIAL. En la comisaría de Ed McBain. El director de cine policíaco como contrabandista literario.
10. EL INFIERNO EN LAS CALLES. NOVELA URBANA Y RACISMO. *Un ciego con una pistola*, de Chester Himes.
11. ESCRITORES RADICALES. De Horace McCoy a los últimos novelistas rusos y latinoamericanos.
12. LA PSICOLOGÍA DEL ASESINO ESFORZADO. El Ripley de Patricia Highsmith a través de *El talento de Ripley*.
13. EL HUMOR Y EL ASESINO PROFESIONAL EN DONALD WESTLAKE. Entre Parker y Dortmunder. El subgénero de robos. Las novelas de gánsteres.
14. EUROPA, DE SIMENON AL *NEOPOLAR* FRANCÉS. Manchette, Penac, Vilar… y José Giovanni.
15. REPASO A LAS CUESTIONES BÁSICAS PARA CONSTRUIR UNA NOVELA NEGRA. La acción, la trama, los personajes, la documentación. La verosimilitud.
16. EN ESPAÑA. Desde el *Tatuaje* de Vázquez Montalbán. La novela negra española hoy.
17. LA FUERZA DE LOS DIÁLOGOS. Cada línea oculta una historia. Cuestión de estilo. Discusión y debate a través de las novelas leídas durante el taller.
18. ROMPER LAS REGLAS DEL GÉNERO, O REINVENTARLO EN PLENA POST-MODERNIDAD. Experimentos de Paul Auster, Marc Behm. Los intrusos: Borges, Hemingway, Bioy Casares, Torrente, Faulkner…
19. DISCUSIÓN DE LOS PLANTEAMIENTOS y los puntos de vista de cada historia escrita

durante el taller.

20. ELABORACIÓN FINAL DE LOS RELATOS Y LAS TRAMAS. Balance y perspectivas. Discusión sobre las dificultades y los hallazgos. Conclusiones.

- ABASOLO, JOSÉ JAVIER (Bilbao, 1957). Escritor dedicado especialmente a la novela negra. Hasta el momento es autor de las siguientes obras: *Lejos de aquel instante* (1997), Premio de Novela Prensa Canaria 1996 y finalista del Premio Hammett, traducido al francés; *Nadie es inocente* (1998), traducido al francés e italiano; *Una investigación ficticia* (2000); *Hollywood-Bilbao* (2004); *El color de los muertos* (2005); *Antes de que todo se derrumbe* (2006), Premio García Pavón 2005; *El aniversario de la independencia* (2006); *Heridas permanentes* (2007); y *Pájaros sin alas* (2010). Colabora habitualmente en Radio Popular/Herri Irratia y en el diario *El Correo* de Bilbao.
- ARGEMÍ, RAÚL (La Plata, Argentina, 1946). Actor, director y autor teatral, participó en la lucha contra la dictadura hasta 1984, cuando fue encarcelado durante diez años. Periodista, colaborador de *Le Monde Diplomatique* para el Cono Sur. Reside en Barcelona desde 1999 y ha publicado las novelas *Los muertos siempre pierden los zapatos* (Premio Felipe Trigo), *Penúltimo nombre de guerra* (Premios Hammett, Novelpol y Luis Berenguer), *Patagonia Chu Chu* (Premio García Pavón) y *Siempre la misma música* (Premio Tigre Juan).
- BIEDMA, JUAN RAMÓN (Sevilla). Desde que en 2004 publicara su primera novela, *El manuscrito de Dios*, ha recibido numerosos galardones, el aplauso unánime de la crítica y el apoyo de una legión de seguidores de gusto tan heterodoxo y radical como el suyo. A su debut, además de varios relatos en distintas antologias, le siguieron las novelas *El espejo del monstruo*, *El imán y la brújula* (premios Hammett y Novelpol a la mejor novela policíaca del año), *El efecto Transilvania* y *El humo en la botella*… hasta llegar a su última obra, *Antirresurrección*, donde fusiona el género negro y las historias de zombis.
- BLAS, JUAN ANTONIO DE (Asturias, 1942). Empezó su trayecto literario escribiendo sobre comics. Premio Nacional de la Crítica (1978) por su estudio sobre Corto Maltés, de Hugo Pratt. Especialista en Historia Militar, trabajó en dos libros sobre la guerra civil en Asturias. Es autor de novelas históricas: *Al fondo, Eger; Soportal de los malos pensamientos; Los días antes del infierno* y *Michael Collins, días de ira*. En 1986, publicó su primera novela negra, ¿*Hay árboles en Guernica*?, a la que siguió *La patria goza de calma*, donde da su versión del 23-F, y *Siempre hay alguien detrás*, las tres con el detective Silverio García como protagonista.
- GIMÉNEZ BARTLETT, ALICIA (Almansa, 1951). Licenciada en Inglés y Doctora en Literatura Española. Escribe género y no género. Conocida especialmente por sus novelas policíacas protagonizadas por la inspectora Petra Delicado y el subinspector Fermín Garzón, que han sido traducidas a numerosos idiomas. Hasta ahora, la serie está compuesta por: *Ritos de muerte*, *Día de perros,*

*Mensajeros de la oscuridad*, *Muertos de papel*, *Serpientes en el paraíso*, *Un barco cargado de arroz*, *Nido vacío* y *El silencio de los claustros*. Alicia recibió el premio Nadal 2011 por su novela *Donde nadie te encuentre*, sobre un maquis.

- HALL, DAVID C. (Madison, Wisconsin, EE.UU., 1943). En 1974 fijó su residencia en España. Ha escrito tres novelas del género negro: *Cuatro días*, *No quiero hablar de Bolivia* y *Billete de vuelta* (con prólogo de Donald Westlake); y una novela juvenil: *El invento del siglo*; además de numerosos relatos, publicados en España, Estados Unidos y Alemania. Ganó el premio de relatos Semana Negra en 1991. Vive en Barcelona, es traductor y conferenciante. Su última novela, *Barcelona skyline*, ha ganado el Premio de Novela Negra Ciudad de Getafe, 2011.
- IBÁÑEZ, JULIÁN (Santander, 1940). Es un pionero de la novela negra en España. Estudió Ciencias y guión en la Escuela Oficial de Cine de Madrid. Vive en Argés (Toledo), dedicado a la escritura y a la pesca. Desde 1981, sus novelas más destacadas son: *La triple dama; Mi nombre es Novoa; Llámala Siboney; ¿A ti dónde te entierro, hermano?; Entre trago y trago; El invierno oscuro; La miel y el cuchillo* y *El baile ha terminado* (Premio LH Confidencial 2009). También ha escrito novelas juveniles como *No hay semáforos para los pumas* y *Me gusta ayudar a las pelirrojas*.
- MADRID, JUAN (Málaga, 1947). Pionero, maestro y referente imprescindible de la novela negra española. Licenciado en Historia Contemporánea, periodista de sucesos antes de dedicarse a la narrativa, es el gran notario de los bajos fondos madrileños. En su extensa obra, traducida a nueve idiomas, además de los numerosos volúmenes de cuentos y los guiones para la televisión, destacan las novelas protagonizadas por Toni Romano: *Un beso de amigo*, *Las apariencias no engañan*, *Regalo de la casa* y *Grupo de noche*; así como, entre otras, *Nada que hacer*, *Días contados* y *Gente bastante extraña*.
- MARÍAS, FERNANDO (Bilbao, 1958). Estudió cine en Madrid y escribió guiones de series de televisión. Su primera novela, *La luz prodigiosa*, ganó en 1991 el Premio Ciudad de Barbastro y fue llevada al cine por Miguel Hermoso. Con *El niño de los coroneles* ganó el Premio Nadal 2001. Sus libros más recientes son la novela histórica *La mujer de las alas grises* e *Invasor*, donde refleja su visión del conflicto bélico de Irak a través de una trama absorbente. Premio Anaya de Novela Juvenil y Premio Nacional de Narrativa Juvenil por *Cielo abajo*, obra ambientada en la Guerra Civil española.
- MARTÍN, ANDREU (Barcelona, 1949). Autor de una importante y extensa obra literaria en la que ha cultivado todas las variantes del género negro policial. Reconocido con numerosos galardones (Premio Nacional de Literatura Juvenil, Círculo del Crimen, Hammett, Ateneo de Sevilla, Sonrisa Vertical…), entre sus

últimas obras destacan: *Asalto a la virreina* y *Piel de policía* (escritas con Carles Quílez); la serie del detective Ángel Esquius (creado junto a Jaume Ribera), iniciada con la novela *Con los muertos no se juega*, y *Barcelona trágica*. Premio Carvalho 2011, concedido por el Ayuntamiento de Barcelona dentro del certamen Barcelona Negra, por el conjunto de su obra.

- MUÑOZ, JOSÉ LUIS (Salamanca, 1951). Ha ganado algunos de los premios más importantes del panorama literario español (Tigre Juan, Azorín, Café Gijón, La Sonrisa Vertical, Camilo José Cela…) y tiene publicadas veinticuatro novelas y cuatro libros de relatos. Dentro del género negro ha publicado, entre otras, las novelas *El cadáver bajo el jardín, Barcelona negra, La casa del sueño, Pubis de vello rojo, Mala hierba, La precipitación, Lluvia de níquel, Último caso del inspector Rodríguez Pachón, La caraqueña del Maní, El mal absoluto, El corazón de Yacaré, La frontera sur* y *Marea de sangre*.
- PÉREZ MERINERO, CARLOS (Écija, 1950). Licenciado en Económicas, acabaría asentándose en Madrid, donde reside. Entre 1973 y 1979 ejerció como profesor universitario a la vez que escribía libros de cine. En 1981 abrió la veda con la novela *Días de guardar*, una obra insólita dentro de la literatura española e incluso dentro de la novela negra, a la que seguirían *El ángel triste, Llamando a las puertas del infierno* o *Razones para ser feliz*. Igualmente llamativa es la andadura del autor en el mundo del cine, como guionista en filmes como *Amantes*, de Vicente Aranda, o como director. Suyo es el filme *Rincones del paraíso* y la trilogía documental *Franco ha muerto*.
- SILVA, LORENZO (Madrid, 1966). Novelista, articulista, ensayista y abogado. Con *El alquimista impaciente* ganó el Premio Nadal 2000. Ha publicado, entre otras, las novelas *La flaqueza del bolchevique* (finalista del Premio Nadal 1997), *El lejano país de los estanques, La lluvia de París, El nombre de los nuestros, La isla del fin de la suerte, La niebla y la doncella* y *Carta blanca*, por la que obtuvo el Premio Primavera 2004.



*El cartero siempre llama dos veces* (1946), de Tay Garnett.

Las novelas recomendadas a continuación han tenido numerosas reediciones y pueden ser encontradas en editoriales distintas. Con todo, se indica la editorial y el año de la primera edición de que se tiene constancia. El lector, así, recibe suficientes referencias para encontrar las obras que más le interesen. Se ha seguido el criterio de recomendar una sola novela por autor. Como suele ocurrir en este tipo de muestrarios, no están todas las que son, pero las reseñadas constituyen una buena selección para iniciarse en el aprendizaje y lectura del género.

- ABASOLO, JAVIER. *Lejos de aquel instante*. Alba. Madrid, 1987.
- ANDERSON, EDWARD. *Son ladrones como nosotros. (Thieves Like Us*). Plaza y Janés. Barcelona, 1990.
- ARGEMI, RAÚL. *Los muertos siempre pierden los zapatos*. Algaida. Sevilla, 2003.
- BEHM, MARC. *La mirada del observador (Eye of the Beholder*). RBA. Barcelona, 2008.
- BIEDMA, JUAN RAMÓN. *El imán y la brújula*. Ed. B. Barcelona, 2007.
- BLAKE, NICHOLAS. *La bestia debe morir (The Beast Must Die*). Bruguera. Barcelona, 1981.
- BORGES, JORGE LUIS y ADOLFO BIOY CASARES. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Planeta. Barcelona, 1985.
- BURNETT, WILLIAM RILEY. *High Sierra*. Plaza y Janés. Barcelona, 1992.
- CAIN, JAMES M. *El cartero siempre llama dos veces (The Postman Always Rings Twice*). Varias ediciones. La última: RBA. Barcelona, 2010.
- CAMILLERI, ANDREA. *El miedo de Montalbano*. Salamandra. Barcelona, 2004.
- CHANDLER, RAYMOND. *El largo adiós (The Long Goodbye*). Varias ediciones. La última: Alianza Editorial. Madrid, 2002.
- CERDÁN, CLAUDIO. *El país de los ciegos*. Ilarión. Madrid, 2011.
- DAENINCKX, DIDIER. *Asesinatos archivados*. Júcar. Madrid, 1988.
- BLAS, JUAN ANTONIO DE. ¿*Hay árboles en Guernica*? Júcar. Madrid, 1987.
- ELLROY, JAMES. *Sangre en la luna (Blood on the Moon*). Júcar. Madrid, 1989.
- FRANCO RAMOS, JORGE. *Rosario Tijeras*. Mondadori Madrid, 2000.
- FUSTER, JAUME. *El procedimiento (De mica en mica s'omple la pica*). Bruguera. Barcelona, 1981.
- GALLO, ALEJANDRO M. *Asesinato en el Kremlin*. Rey Lear. Madrid, 2011.
- GARCÍA PAVÓN, FRANCISCO. *Las hermanas coloradas*. Destino. Barcelona, 1970.
- GIMÉNEZ BARTLETT, ALICIA. *Ritos de muerte*. Plaza y Janés. Barcelona, 1999.
- GIOVANNI, JOSÉ. *Los aventureros (Les aventuriers*). Bruguera. Barcelona, 1981.

- GONZÁLEZ LEDESMA, FRANCISCO. *Las calles de nuestros padres*. Júcar. Madrid, 1989.
- GOODIS, DAVID. *Calle sin retorno (Street of No Return*). Júcar. Madrid, 1989.
- HALL, DAVID C. *Barcelona skyline*. Edaf. Madrid, 2011.
- HAMMETT, DASHIELL. *Cosecha roja (Red Harvest*). Varias ediciones. La última: Alianza Editorial. Madrud, 2011.
- HIGHSMITH, PATRICIA. *A pleno sol (The talented Mr. Ripley*). Anagrama. Barcelona, 1990.
- HIGGINS, GEORGE V. *El chivato (The Friends of Eddie Coyle*). Noguer. Barcelona, 1973.
- HIMES, CHESTER. *Un ciego con una pistola (Blind Man With a Pistol*, luego titulada *Hot Day, Hot Night*) Bruguera. Barcelona, 1983
- IBÁÑEZ, JULIÁN. *La miel y el cuchillo*. Umbriel. Madrid, 2003.
- IZZO, JEANCLAUDE. *Total Khéops*. Akal. Madrid, 2003.
- KHADRA, YASMINA. *Morituri*. Zoela. Granada, 2001.
- LEONARD, ELMORE. *Fulgor de muerte (Glitz*). Versal. Madrid, 1987.
- MACDONALD, ROSS. *La mirada del adiós (The Goodbye Look*) Bruguera. Barcelona, 1980.
- MACBAIN, ED. *Hielo (Ice*). Destino. Barcelona, 1985.
- MCCOY, HORACE. *¿Acaso no matan a los caballos? (They Shoot Horses, Don't They?*) Planeta. Barcelona, 1985.
- MCGIVERN, WILLIAM P. *Uno contra todos (The Big Heat*). Júcar. Madrid, 1989.
- MADRID, JUAN. *Regalo de la casa*. Júcar. Madrid, 1986.
- MANCHETTE, J. PATRICK. *Nada*. Júcar. Madrid, 1988.
- MARSÉ, JUAN. *Ronda del Guinardó*. Seix Barral, Barcelona, 1984.
- MARTÍN, ANDREU. *Bellísimas personas*. Algaida, Sevilla, 2003. Mendoza, Eduardo. *La verdad del caso Savolta*. Seix Barral. Barcelona, 1975.
- MILLAR, MARGARET. *Más allá hay monstruos (Beyond This Point Are Monsters*) Bruguera. Barcelona, 1981.
- MUÑOZ, JOSÉ LUIS. *Lluvia de níquel*. Algaida. Sevilla, 2004.
- ORSI, GUILLERMO. *Nadie ama a un policía*. Almuzara. Córdoba, 2007.
- PADURA, LEONARDO. *Pasado perfecto*. Tusquets. Barcelona, 2010.
- PEDROLO, MANUEL DE. *Sangre a bajo precio (Es vessa una sang fácil*). Ediciones B. Barcelona, 1988.
- PIGLIA, RICARDO. *Plata quemada*. Anagrama. Barcelona, 2006.
- PÉREZ MERINERO, Carlos. *Días de guardar*. Bruguera. Barcelona, 1981.
- SÁNCHEZ SOLER, Mariano. *Nuestra propia sangre*. Rey Lear. Madrid, 2010.
- SCIASCIA, LEONARDO. *El contexto*. Tusquets, Barcelona, 1990.

- SEMIONOV, JULIAN. *Ogariova, 6*. Ediciones B. Barcelona, 1988.
- SILVA, LORENZO. *El alquimista impaciente*. Destino. Barcelona, 2000.
- SIMENON, GEORGES. *Maigret y los ancianos (Maigret et les vieillards*). Luis de Caralt. Barcelona, 1962. Por citar una de las numerosas novelas de la serie Maigret, todas recomendables para iniciarse en el género.
- SJÖWALL, MAJ & PER WAHLÖÖ. *Asesinato en el Savoy*. Versal. Barcelona, 1987.
- SORIANO, OSVALDO. *Triste, solitario y final*. Bruguera. Barcelona, 1979.
- THOMPSON, JIM. *El asesino dentro de mí (The Killer Inside Me*). Júcar. Madrid, 1988.
- TORRENT, FERRAN. *No emprenyeu el comissari!*. Eliseu Climent. Valencia, 1991. Existe edición en castellano: *No me vacilen al comisario*. Ed. B. Barcelona, 1987.
- VALLE, AMIR. *Si Cristo te desnuda*. Zoela. Granada, 2002.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL. *Los mares del Sur*. Planeta. Barcelona, 1979.
- WESTLAKE, DONALD. *A quemarropa (The Hunter*). Planeta. Barcelona, 1985.
- WILLIAMS, CHARLES. *El arrecife del escorpión (Scorpion Reef*). Bruguera. Barcelona, 1977.

- ADAPTACIONES CINEMATOGRÁFICAS MEMORABLES, de visión obligada para recién llegados y para todos los amantes recalcitrantes del género negro (citadas por orden alfabético)
- *A PLENO SOL (Plein soleil*), 1960. Director: René Clément. Guión: René Clément y Paul Gégauff, según la novela *The Talented Mr. Ripley*, de Patricia Highsmith. Intérpretes: Alain Delon, Maurice Ronet, Marie Laforêt, Erno Crisa.
- *A QUEMARROPA (Point Blank*), 1967. Director: John Boorman. Guión: Alexander Jacobs, David Newhouse y Rafe Newhouse, según la novela *The Hunter*, de Richard Stark (Donald E. Westlake). Intérpretes: Lee Marvin, Angie Dickinson, Keenan Wynn, Carroll O'Connor.
- *A SANGRE FRÍA (In Cold Blood*), 1967. Director: Richard Brooks. Guión: Richard Brooks, según la novela homónima de Truman Capote. Intérpretes: Robert Blake, Scott Wilson, John Forsythe, Paul Stewart.
- *ACCIDENTE SIN HUELLA (Que la bête meure*), 1969. Director: Claude Chabrol. Guión: Claude Chabrol y Paul Gégauff, según la novela *La bestia debe morir*, de Nicholas Blake. Intérpretes: Michel Duchaussoy, Caroline Cellier, Jean Yanne, Anouk Ferjac.
- *ADIÓS, MUÑECA (Farewell, My Lovely*), 1975. Director: Dick Richards. Guión: David Zelag Goodman, según la novela homónima de Raymond Chandler. Intérpretes: Robert Mitchum, Charlotte Rampling, John Ireland, Sylvia Miles.
- *ALMAS EN SUPLICIO (Mildred Pierce*), 1945. Director: Michael Curtiz. Guión: Ranald MacDougall y Catherine Turney, según la novela de James M. Cain. Intérpretes: Joan Crawford, Jack Carson, Zachary Scott, Ann Blyth.
- *ÁNGEL O DIABLO (Fallen Angel*), 1945. Director: Otto Preminger. Guión: Harry Kleiner, según la novela de Marty Holland. Intérpretes: Alice Faye, Dana Andrews, Linda Darnell, Charles Bickford.
- *ATRACO PERFECTO (The Killing*), 1956. Director: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick y Jim Thompson [diálogos], según la novela de Lionel White. Intérpretes: Sterling Hayden, Marie Windsor, Jay C. Flippen, Elisha Cook Jr.
- *ATRAPADO POR SU PASADO (Carlito's Way*), 1993. Director: Brian De Palma. Guión: David Koepp, según las novelas *Carlito's Way* y *After Hours* de Edwin Torres. Intérpretes: Al Pacino, Sean Penn, Penelope Ann Miller, John Leguizamo.
- *BLADE RUNNER* (1982). Director: Ridley Scott. Guión: Hampton Fancher y David Webb Peoples, según la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas*?, de Philip K. Dick. Intérpretes: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos.
- *BRIGADA HOMICIDA (Madigan*), 1968. Director: Donald Siegel. Guión: Henri

Simoun y Abraham Polonsky, según la novela *The Commissioner*, de Richard Dougherty. Intérpretes: Richard Widmark, Henry Fonda, Michael Dunn, Inger Stevens.

- *CAMINO A LA PERDICIÓN (Road to Perdition*), 2002. Director: Sam Mendes. Guión: David Self, según la novela gráfica homónima de Max Allan Collins y Richard Piers Rayner. Intérpretes: Tom Hanks, Paul Newman, Jude Law, Jennifer Jason Leigh.
- *CAYO LARGO (Key Largo*), 1948. Director: John Huston. Guión: Richard Brooks y John Huston, según la obra teatral de Maxwell Anderson. Intérpretes: Humphrey Bogart, Edward G. Robinson, Lauren Bacall, Lionel Barrymore.
- *CIUDAD DE DIOS (Ciudade de Deus*), 2002. Director: Fernando Meirelles. (Co-directora: Kátia Lund). Guión: Bráulio Mantovani, según la novela homónima de Paulo Lins. Intérpretes: Matheus Nachtergaele, Seu Jorge, Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora.
- *CÓDIGO DEL HAMPA (The Killers*), 1964. Director: Donald Siegel. Guión: Gene L. Coon, según el relato *Los asesinos*, de Ernest Hemingway. Intérpretes: Lee Marvin, John Cassavetes, Clu Gulager, Angie Dickinson.
- *CON EL AGUA AL CUELLO (The Drowning Pool*), 1975. Director: Stuart Rosenberg. Guión: Tracy Keenan Wynn, Lorenzo Semple Jr. y Walter Hill según la novela de Ross MacDonald. Intérpretes: Paul Newman, Joanne Woodward, Anthony Franciosa, Murray Hamilton.
- *COUP DE TORCHON* (1981). Director: Bertrand Tavernier. Guión: Jean Aurence y Bertrand Tavernier, según la novela *1280 almas*, de Jim Thompson. Intérpretes: Philippe Noiret, Isabelle Huppert, Jean-Pierre Marielle, Stéphane Audran.
- *DANZAD, DANZAD, MALDITOS (They Shoot Horses, Don't They??*), 1969. Director: Sydney Pollack. Guión: James Poe y Robert E. Thompson, según la novela ¿*Acaso no matan a los caballos*?, de Horace McCoy. Intérpretes: Jane Fonda, Michael Sarrazin, Susannah York, Gig Young.
- *DESEOS HUMANOS (Human desire*), 1953. Director: Fritz Lang. Guión: Alfred Hayes, según la novela *La bestia humana*, de Émile Zola. Intérpretes: Gloria Grahame, Glenn Ford, Broderick Crawford, Edgar Buchanan.
- *DETOUR* (1945). Director: Edgar G. Ulmer. Guión: Martin Goldsmith, según su novela. Intérpretes: Tom Neal, Ann Savage, Claudia Drake, Edmund MacDonald.
- *DONNIE BRASCO* (1996). Director: Mike Newell. Guión: Paul Attanasio, según el libro homónimo de Joseph D. Pistone y Richard Woodley. Intérpretes: Al Pacino, Johnny Depp, Michael Madsen, Bruno Kirby.
- *EL ABRAZO DE LA MUERTE (Criss Cross*), 1949. Director: Robert Siodmak. Guión: Daniel Fuchs, según la novela de Don Tracy. Intérpretes: Burt Lancaster,

Yvonne de Carlo, Dan Duryea, Stephen McNally.

- *El amigo americano (Der amerikanische freund*), 1977. Director: Wim Wenders. Guión: Wim Wenders, según la novela *El juego de Ripley*, de Patricia Highsmith. Intérpretes: Dennis Hopper, Bruno Ganz, Lisa Kreuzer, Gérard Blain.
- *El beso mortal (Kiss Me Deadly*), 1955. Director: Robert Aldrich. Guión: A. I. Bezzerides, según la novela de Mickey Spillane. Intérpretes: Ralph Meeker, Albert Decker, Cloris Leachman, Wesley Addy.
- *El cartero siempre llama dos veces (The Postman Always Rungs Twice*), 1946. Director: Tay Garnett. Guión: Harry Ruskin y Niven Busch, según la novela de James M. Cain. Intérpretes: Lana Turner, John Garfield, Cecil Kellaway, Hume Cronyn.
- *El cartero siempre llama dos veces (The Postman Always Rangs Twice*), 1981. Director: Bob Rafelson. Guión: David Mamet, según la novela de James M. Cain. Intérpretes: Jack Nicholson, Jessica Lange, John Colicos, John P. Ryan.
- *El confidente (The Friends of Eddie Coyle*), 1973. Director: Peter Yates. Guión: Paul Monash, según la novela *The friends of Eddie Coyle (El chivato*) de George V. Higgins. Intérpretes: Robert Mitchum, Peter Boyle, Richard Jordan, Steven Keats.
- *El cuervo (This Gun for Hire*), 1942. Director: Frank Tuttle. Guión: Albert Maltz y William R. Burnett, según la novela *Una pistola en venta*, de Graham Greene. Intérpretes: Veronica Lake, Robert Preston, Laird Cregar, Alan Ladd.
- *El demonio bajo la piel (The Killer Inside Me*), 2010. Director: Michael Winterbottom. Guión: Michael Winterbottom y Robert D. Weinbach, según la novela *El asesino dentro de mí*, de Jim Thompson. Intérpretes: Casey Affleck, Jessica Alba, Kate Hudson, Ned Beatty.
- *El demonio vestido de azul (The Devil in a Blue Dress*), 1995. Director: Carl Franklin. Guión: Carl Franklin, según la novela homónima de Walter Mosley. Intérpretes: Denzel Washington, Tom Sizemore, Jennifer Beals, Don Cheadle.
- *Los crímenes de la calle Morgue (Murders in the Rue Morgue*), 1932. Director: Robert Florey. Guión: Robert Florey, Tom Reed, Dale Van Every y John Huston, según el relato de Edgar Allan Poe. Intérpretes: Sidney Fox, Bela Lugosi, Leon Ames, Bert Roach.
- *El enemigo público (Public Enemy*), 1931. Director: William A. Wellman. Guión: John Bright, Kubec Glasmon y Harvey Thew, según la novela *Beer and Blood* de J. Bright y K. Glasmon. Intérpretes: James Cagney, Edward Woods, Jean Harlow, Joan Blondell.
- *El escritor (The Ghost Writer*), 2010. Director: Roman Polanski. Guión: Robert Harris y R. Polanski, según la novela de Robert Harris. Intérpretes: Ewan

McGregor, Pierce Brosnan, Olivia Williams.

- *El halcón maltés (The Maltese Falcon*), 1941. Director: John Huston. Guión: John Huston, según la novela homónima de Dashiell Hammett. Intérpretes: Humphrey Bogart, Mary Astor, Sidney Greenstreet, Peter Lorre.
- *El infierno del odio (Tengoku to jigoku*), 1963. Director: Akira Kurosawa. Guión: Eijirô Hisaita, Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa y Hideo Oguni, según la novela *King's Ranson* de Ed McBain. Intérpretes: Toshirô Mifune, Tatsuya Nakadai, Kyôko Kagawa, Yutaka Sada.
- *El juego de Ripley (Ripley's Game*), 2002. Directora: Liliana Cavani. Guión: Liliana Cavani y Charles McKeown, según la novela homónima de Patricia Highsmith. Intérpetes: John Malkovich, Dougray Scout, Ray Winstone, Lena Headen.
- *El largo adiós (The Long Goodbye*), 1974. Director: Robert Altman. Guión: Leigh Brackett, según la novela de Raymond Chandler. Intérpretes: Elliot Gould, Nina van Pallandt, Sterling Hayden, Mark Rydell.
- *El mercenario (Yojimbo*), 1961. Director: Akira Kurosawa. Guión: Ryuzo Kikushima y Akira Kurosawa, según la novela *Cosecha roja*, de Dashiell Hammett [no acreditada]. Intérpretes: Toshirô Mifune, Eijirô Tono, Kamatari Fujiwara, Takashi Shimura.
- *El padrino (The Godfather*), 1972/1974/1990. [Trilogia]. Director: Francis Ford Coppola. Guión: Francis Ford Coppola y Mario Puzo, según la novela homónima de M. Puzo. Intérpretes: Marlon Brando, Al Pacino, Robert Duvall, Diane Keaton, James Caan, John Cazale, Talia Shire, Robert De Niro.
- *El perro de los Baskerville (The hound of the Baskervilles*), 1959. Director: Terence Fisher. Guión: Peter Bryan, según la novela homónima de Arthur Conan Doyle. Intérpretes: Peter Cushing, André Morell, Christopher Lee, Marla Landi.
- *El reloj asesino (The Big Clock*), 1948. Director: John Farrow. Guión: Jonathan Latimer, según la novela *El gran reloj*, de Kenneth Fearing. Intérpretes: Ray Milland, Charles Laughton, Maureen O'Sullivan, George Macready.
- *El silencio de los corderos (The Silence of the Lambs*), 1991. Director: Jonathan Demme. Guión: Ted Tally, según la novela homónima de Thomas Harris. Intérpretes: Jodie Foster, Anthony Hopkins, Scott Glenn, Ted Levine.
- *El silencio de un hombre (Le samouraï*), 1967. Director: Jean-Pierre Melville. Guión: Jean-Pierre Melville y Georges Pellegrin, según la novela de Joan McLeod. Intérpretes: Alain Delon, François Périer, Nathalie Delon, Cathy Rosier.
- *El sueño eterno (The Big Sleep*), 1946. Director: Howard Hawks. Guión: William Faulkner, Leigh Brackett y Jules Furthmann, según la novela de Raymond Chandler. Intérpretes: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, John

Ridgeley, Martha Vickers.

- *El talento de Mr. Ripley (The Talented Mr. Ripley*), 1999. Director: Anthony Minghella. Guión: Anthony Minghella, según la novela de Patricia Highsmith. Intérpretes: Matt Damon, Gwyneth Paltrow, Jude Law, Cate Blanchett.
- *El último refugio (High Sierra*), 1941. Director: Raoul Walsh. Guión: John Huston y William R. Burnett, según la novela de W. R. Burnett. Intérpretes: Humphrey Bogart, Ida Lupino, Joan Leslie, Arthur Kennedy.
- *En el calor de la noche (In the Heat of the Night*), 1967. Director: Norman Jewison. Guión: Sterling Silliphant, según la novela homónima de John Ball. Intérpretes: Sidney Poitier, Rod Steiger, Warren Oates, Quentin Dean.
- *En un lugar solitario (In a Lonely Place*), 1950. Director: Nicholas Ray. Guión: Edmund H. North y Andrew Solt, según la novela de Dorothy B. Hughes. Intérpretes: Humphrey Bogart, Gloria Grahame, Frank Lovejoy, Carl Benton Reid.
- *Érase una vez en América (C'era una volta in America / Once Upon a Time in America*), 1984. Director: Sergio Leone. Guión: Enrico Medioli, Franco Arcarli, Leonardo Benvenutti, Piero di Bernardi, Franco Ferrini, Sergio Leone y Stuart Kaminsky, según la novela *The Hoods*, de Harry Grey. Intérpretes: Robert De Niro, James Woods, Elizabeth McGovern, Joe Pesci.
- *Excelentísimos cadáveres (Cadaveri eccellenti*), 1975. Director: Francesco Rosi. Guión: F. Rosi, Lino Januzzi, Tonino Guerra, sobre la novela *El contexto*, de Leonardo Sciascia. Intérpretes: Lino Ventura, Fernando Rey, Charles Vanel.
- *Extraños en un tren (Strangers on a Train*), 1951. Director: Alfred Hitchcock. Guión: Raymond Chandler y Czenzi Ormonde, según la novela homónima de Patricia Highsmith. Intérpretes: Farley Granger, Robert Walker, Ruth Roman, Leo G. Carroll.
- *Forajidos (The Killers*), 1946. Director: Robert Siodmak. Guión: Anthony Veiller, según el relato *Los asesinos*, de Ernest Hemingway. Intérpretes: Burt Lancaster, Edmond O'Brien, Ava Gardner, Albert Decker.
- *French connection. Contra el imperio de la droga (The French Connection*), 1971. Director: William Friedkin. Guión: Ernest Tidyman, según la novela de Robin Moore. Intérpretes: Gene Hackman, Fernando Rey, Roy Scheider, Tony Lo Bianco.
- *Gomorra, 2008*. Director: Matteo Garrone. Guión: Ugo Citti, Mauricio Braucci y otros, sobre el libro de Roberto Saviano. Intérpretes: Toni Servillo, Salvatore Cantalupo.
- *Hammett. El hombre de Chinatown (Hammett*), 1982. Director: Wim Wenders. Guión: Ross Thomas y Dennis O'Flaherty, según la novela de Joe Gores. Intérpretes: Frederic Forrest, Peter Boyle, Marilu Henner, Roy Kinnear.

- *HAMPA DORADA (Little Caesar*), 1930. Director: Mervyn LeRoy. Guión: Francis E. Faragoh y Robert N. Lee, según la novela *El Pequeño César*, de William R. Burnett. Intérpretes: Edward G. Robinson, Douglas Fairbanks Jr., Glenda Farrell, Ralph Ince.
- *HARPER, INVESTIGADOR PRIVADO (Harper*), 1966. Director: Jack Smight. Guión: William Goldman, según la novela *El blanco móvil*, de Ross MacDonald. Intérpretes: Paul Newman, Lauren Bacall, Shelley Winters, Arthur Hill.
- *HISTORIA DE UN DETECTIVE (Murder, My Sweet*), 1944. Director: Edward Dmytryk. Guión: John Paxton, según la novela *Adiós, muñeca*, de Raymond Chandler. Intérpretes: Dick Powell, Claire Trevor, Anne Shirley, Otto Kruger.
- *JACKIE BROWN* (1997). Director: Quentin Tarantino. Guión: Quentin Tarantino, según la novela *Rum Punch (Cóctel explosivo / Jackie Brown*) de Elmore Leonard. Intérpretes: Pam Grier, Samuel L. Jackson, Robert Forster, Robert De Niro.
- *L. A. CONFIDENTIAL* (1997). Director: Curtis Hanson. Guión: Curtis Hanson y Brian Helgeland, según la novela *Los Angeles Confidencial*, de James Ellroy. Intérpretes: Kevin Spacey, Russell Crowe, Guy Pearce, Kim Basinger.
- *LA BANDA DE LOS GRISSOM (The Grissom Gang*), 1971. Director: Robert Aldrich. Guión: Leon Griffiths, según la novela *El secuestro de Miss Blandish*, de James Hadley Chase. Intérpretes: Kim Darby, Scott Wilson, Tony Musante, Robert Lansing.
- *LA CENA DE LOS ACUSADOS (The Thin Man*), 1934. Director: W. S. Van Dyke. Guión: Albert Hackett y Frances Goodrich, según la novela *El hombre delgado,* de Dashiell Hammett. Intérpretes: William Powell, Myrna Loy, Maureen O'Sullivan, Nat Pendleton.
- *LA DALIA NEGRA (The Black Dahlia*), 2006. Director: Brian De Palma. Guión: Josh Friedman, según la novella homónima de James Ellroy. Intérpretes: Josh Hartnett, Scarlett Johansson, Aaron Eckhart, Hillary Swank.
- *LA DAMA DE SHANGHAI (The Lady from Shanghai*), 1948. Director: Orson Welles. Guión: Orson Welles, según la novela *If I Die Before I wake*, de Sherwood King. Intérpretes: Orson Welles, Rita Hayworth, Everett Sloane, Glenn Anders.
- *LA DAMA DESCONOCIDA (Phantom Lady*), 1944. Director: Robert Siodmak. Guión: Bernard C. Schoenfeld, según la novela de William Irish. Intérpretes: Franchot Tone, Ella Raines, Alan Curtis, Aurora Miranda.
- *LA EVASIÓN (Le trou*), 1960. Director: Jacques Becker. Guión: Jean Aurel, Jacques Becker y José Giovanni, según la novela de J. Giovanni. Intérpretes: Michel Constantin, Jean Keraudy, Philippe Leroy, Raymond Meunier.
- *LA HUÍDA (The Getaway*), 1971. Director: Sam Peckinpah. Guión: Walter Hill, según la novela homónima de Jim Thompson. Intérpretes: Steve McQueen, Ali

MacGraw, Ben Johnson, Al Lettieri.

- *LA JUNGLA DE ASFALTO (The Asphalt Jungle*), 1950. Director: John Huston. Guión: Ben Maddow y John Huston, según la novela homónima de William R. Burnett. Intérpretes: Sterling Hayden, Louis Calhern, Sam Jaffe, Jean Hagen.
- *LA LLAVE DE CRISTAL (The Glass Key*), 1935. Director: Frank Tuttle. Guión: Kubec Glasmon, Harry Ruskin y Kathryn Scola, según la novela homónima de Dashiell Hammett. Intérpretes: George Raft, Edward Arnold, Claire Dodd, Rosalind Keith.
- *LA LLAVE DE CRISTAL (The Glass Key*), 1942. Director: Stuart Heisler. Guión: Jonathan Latimer, según la novela homónima de Dashiell Hammett. Intérpretes: Brian Donlevy, Alan Ladd, Veronica Lake, William Bendix.
- *LA MUJER DEL CUADRO (The Woman in the Window*), 1944. Director: Fritz Lang. Guión: Nunnally Johnson, según la novela de James H. Wallis. Intérpretes: Edward G. Robinson, Joan Bennett, Dan Duryea, Raymond Massey.
- *LA NOVIA VESTÍA DE NEGRO (La mariée était en noir*), 1967. Director: François Truffaut. Guión: Jean-Louis Richard y François Truffaut, según la novela de William Irish. Intérpretes: Jeanne Moreau, Michel Bouquet, Jean-Claude Brialy, Charles Denner.
- *LA SIRENA DEL MISSISSIPPI (La sirène du Mississippi*), 1969. Director: François Truffaut. Guión: François Truffaut, según la novela de William Irish. Intérpretes: Jean-Paul Belmondo, Catherine Deneuve, Nelly Borgeaud, Marine Ferrière.
- *LA VENTANA INDISCRETA (Rear Window*), 1954. Director: Alfred Hitchcock. Guión: John Michael Hayes, según la novela homónima de Cornell Woolrich (nombre real de William Irish). Intérpretes: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter.
- *LAS DIABÓLICAS (Les diaboliques*), 1955. Director: Henri-Georges Clouzot. Guión: Henri-Georges Clouzot, Jérôme Géromini, Frédéric Grendel y René Masson, según la novela *Celle qui n'était plus (Las diabólicas*), de Pierre Boileau y Thomas Narcejac. Intérpretes: Simone Signoret, Véra Clouzot, Paul Meurisse, Charles Vanel.
- *LAURA* (1944). Director: Otto Preminger. Guión: Jay Dratler, Samuel Hoffesntein y Betty Reinhart, según la novela homónima de Vera Caspary. Intérpretes: Dana Andrews, Gene Tierney, Clifton Webb, Vincent Price.
- *LIGERAMENTE ESCARLATA (Slightly Scarlet*), 1956. Director: Allan Dwan. Guión: Robert Blees, según la novela *Love's lovely counterfeit (Ligeramente escarlata*) de James M. Cain. Intérpretes: John Payne, Rhonda Fleming, Arlene Dahl, Kent Taylor.
- *LOS AMANTES DE LA NOCHE (They Live by Night*), 1949. Director: Nicholas Ray. Guión: Nicholas Ray y Charles Schnee, según la novela *Son ladrones como*

*nosotros*, de Edward Anderson. Intérpretes: Cathy O'Donnell, Farley Granger, Howard Da Silva, Jay C. Flippen.

- *LOS INTOCABLES DE ELLIOT NESS* (*The Untouchables*), 1986. Director: Brian De Palma. Guión: David Mamet, según la novela de Oscar Fraley, Eliot Ness y Paul Robsky. Intérpretes: Kevin Costner, Sean Connery, Charles Martin Smith, Andy García, Robert De Niro.
- *LOS SOBORNADOS* (*The Big Heat*), 1951. Director: Fritz Lang. Guión: Sydney Bohem, según la novela *The Big Heat (Uno contra todos*) de William P. McGivern. Intérpretes: Glenn Ford, Gloria Grahame, Jocelyn Brando, Lee Marvin.
- *LOS TIMADORES* (*The grifters*), 1990. Director: Stephen Frears. Guión: Donald E. Westlake, según la novela homónima de Jim Thompson. Intérpretes: Anjelica Huston, John Cusack, Annette Bening, Pat Hingle.
- *MANHATTAN SUR* (*The Year of the Dragon*), 1985. Director: Michael Cimino. Guión: Michael Cimino y Oliver Stone, según la novela homónima de Robert Daley. Intérpretes: Mickey Rourke, John Lone, Ariane, Leonard Termo.
- *MAX Y LOS CHATARREROS* (*Max et les ferrailleurs*), 1971. Director: Claude Sautet. Guión: Claude Sautet, según la novela homónima de Claude Néron. Intérpretes: Michel Piccoli, Romy Schneider, Francois Perier.
- *MIENTRAS NUEVA YORK DUERME* (*While the city sleep*), 1956. Director: Fritz Lang. Guión: Casey Robinson, según la novela *The Bloody Spur* de Charles Einstein. Intérpretes: Dana Andrews, Rhonda Fleming, George Sanders, Howard Duff.
- *MUERTE ENTRE LAS FLORES* (*Miller's Crossing*), 1990. Director: Joel Coen. Guión: Joel Coen y Ethan Coen, según las novelas *Cosecha roja* y *La llave de cristal*, de Dashiell Hammett [no acreditadas]. Intérpretes: Gabriel Byrne, Marcia Gay Harden, John Turturro, Jon Polito, Albert Finney.
- *MYSTIC RIVER*, 2003. Director: Clint Eastwood. Guión: Brian Helgeland, sobre la novela de Dennis Lehane. Intérpretes: Sean Penn, Tim Robbins, Kevin Bacon.
- *NADA* (1973). Director: Claude Chabrol. Guión: Jean Patrick Manchette y Claude Chabrol, según la novela homónima de J.P. Manchette. Intérpretes: Fabio Testi, Mariangela Melato, Maureice Garrel, Michel Aumont.
- *NO ES PAÍS PARA VIEJOS* (*No Country for Old Men*), 2007. Directores: Joel y Ethan Coen. Guión: J. y E. Coen, sobre la novela de Cormac McCarthy. Intérpretes: Tommy Lee Jones, Josh Brolin, Javier Bardem.
- *NO HABRÁ PAZ PARA LOS MALVADOS*, 2011. Director: Enrique Urbizu. Guión: Michel Gaztambide y Enrique Urbizu. Intérpretes: José Coronado, Helena Miquel, Juanjo Artero, Pedro Mari Sánchez.
- *PERDICIÓN* (*Double indemnity*), 1944. Director: Billy Wilder. Guión: Billy Wilder y Raymond Chandler, según la novela homónima de James M. Cain.

Intérpretes: Fred MacMurray, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson, Tom Powers.

- *PERVERSIDAD (Scarlet Street*), 1945. Director: Fritz Lang. Guión: Dudley Nichols, según la novela *La Chienne* de Georges de la Fouchardière y la obra teatral *La Chienne* de André Mouézy-Éon. Intérpretes: Edward G. Robinson, Joan Bennett, Dan Duryea, Margaret Lindsay.
- *PLATA QUEMADA* (2000) Director: Marcelo Piñeyro. Guión: Marcelo Figueras y Marcelo Piñeyro, según la novela homónima de Ricardo Piglia. Intérpretes: Eduardo Noriega, Leonardo Sbaraglia, Pablo Echarri, Leticia Brédice.
- *PSICOSIS (Psycho*), 1960. Director: Alfred Hitchcock. Guión: Joseph Stefano, según la novela homónima de Robert Bloch. Intérpretes: Anthony Perkins, Vera Miles, Martin Balsam, Janet Leigh.
- *QUE EL CIELO LA JUZGUE (Leave Her to Heaven*), 1945. Director: John M. Stahl. Guión: Jo Swerling, según la novela de Ben Ames Williams. Intérpretes: Gene Tierney, Cornel Wilde, Jeanne Crain, Vincent Price.
- *RETORNO AL PASADO (Out of the Past*), 1947. Director: Jacques Tourneur. Guión: Geoffrey Homes, según la novela *Eleven mi horca*, de G. Homes. Intérpretes: Robert Mitchum, Jane Greer, Kirk Douglas, Rhonda Fleming.
- *SCARFACE. EL TERROR DEL HAMPA (Scarface*), 1932. Director: Howard Hawks. Guión: Ben Hecht, Seton I. Miller, John Lee Mahin, William R. Burnett y Fred Pasley, según la novela de Armitage Trail. Intérpretes: Paul Muni, George Raft, Ann Dvorak, Osgood Perkins.
- *SED DE MAL (Touch of Evil*), 1958. Director: Orson Welles. Guión: Orson Welles, según la novela *Badge of evil (Sed de mal*) de Whit Masterson. Intérpretes: Charlton Heston, Orson Welles, Janet Leigh, Marlene Dietrich.
- *SENDA TENEBROSA (Darkpassage*), 1947. Director: Delmer Daves. Guión: Delmer Daves, según la novela homónima de David Goodis. Intérpretes: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Agnes Moorehead, Bruce Bennett.
- *SERPICO* (1973). Director: Sidney Lumet. Guión: Waldo Salt y Norman Wexler, según el libro homónimo de Peter Maas. Intérpretes: Al Pacino, John Randolph, Jack Kehoe, Biff McGuire.
- *UNO DE LOS NUESTROS (Goodfellas*), 1990. Director: Martin Scorsese. Guión: Nicholas Pileggi y Martin Scorsese, según el libro homónimo de N. Pileggi. Intérpretes: Robert De Niro, Ray Liotta, Joe Pesci, Lorraine Bracco.
- *VÉRTIGO (De entre los muertos*), 1958. Director: Alfred Hitchcock. Guión: Samuel A. Taylor y Alec Coppel, según la novela *D'entre les morts (Vértigo*),de Pierre Boileau y Thomas Narcejac. Intérpretes: James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore.
- *ZODIAC* (2007). Director: David Fincher. Guión: James Vanderbilt, según el libro

de Robert Graysmith. Intérpretes: Jake Gyllenhaal, Robert Downey Jr., Mark Buffalo, Anthony Edwards.

# Bibliografía básica sobre el género


- Álvarez Maurín, María José y Natalia Álvarez Méndez (coords.). *Ficción criminal. «Justicia y castigo»*. Área de Publicaciones de la Universidad de León. León, 2010.
- Álvarez Maurín, María José. *Claves para un enigma. La poética del misterio en la narrativa de Dashiell Hammett*. Área de Publicaciones de la Universidad de León. León, 1994.
- Audou, Jacques y Jean Jacques Schleret. *Le polar*. Guía Tótem. Larousse. París, 2001.
- Chandler, Raymond. *El simple arte de matar*. Bruguera. Barcelona, 1980. *El simple arte de escribir. Cartas y ensayos*. Emecé. Barcelona, 2005.
- Coma, Javier. *Diccionario del cine negro*. Plaza & Janés, Barcelona, 1991. *Diccionario de la novela negra norteamericana*. Anagrama, Barcelona, 1985.
- Blas, Juan Antonio de. *La novela de espías y los espías de novela*. Montesinos. Barcelona, 1991.
- Eaude, Michael. *Con el muerto a cuestas. Vázquez Montalbán y Barcelona*. Alrevés. Barcelona, 2011.
- Egido, Jesús. «La otra España Negra. De la novela policíaca de enigma al realismo social más crudo y descarnado». *Leer*. Madrid, octubre 2001.
- Gubern, Román. *La novela criminal*. Textos de Antonio Gramsci, Sergei Eisenstein, Chesterton, Edgar Alian Poe y Thomas Narcejac. Cuadernos ínfimos. Tusquets. Barcelona, 1982.
- Guerif, François. *El cine negro americano*. Martínez Roca. Barcelona, 1988.
- Heredero, Carlos F. & Antonio Santamarina. *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós. Barcelona, 1998.
- Hirsch, Foster. *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-noir*. Limelight Editions, New York, 1999.
- Madrid, Juan. «La novela negra». Cuadernos de Asfalto. *Cambio 16*. Madrid, 1990.
- MacShane, Frank. *La vida de Raymond Chandler (The Life of Raymond Chandler*, 1976). Bruguera. Barcelona, 1977.
- Martín escribá, Àlex y Javier Sánchez Zapatero (eds.). *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela y cine negro*. Cervantes. Salamanca, 2006. *Informe*

*confidencial. La figura del detective en el género negro*. Difícil. Valladolid, 2007. *Palabras que matan Asesinos y violencia en la ficción criminal*. Almuzara. Córdoba, 2008.

- MCCAULEY, MICHAEL. *Jim Thompson. Coucher avec le diable*. Rivages/Escrits Noirs. París, 1993.
- MESPLÈDE, CLAUDE. *Dictionnaire des littératures policières*. París, 2004.
- MORAGA GIL, MARÍA LUISA. *Francisco García Pavón y sus relatos policíacos*. Diputación Provincial de Ciudad Real. Ciudad Real, 2007.
- MUÑOZ, JOSÉ LUIS. «La novela negra española. ¿Un género en crisis?». *Leer*. N° 5-6. Extra Navidad. Madrid, 1998.
- PIQUER VIDAL, ADOLF y ÀLEX MARTÍN ESCRIBÁ. *Catalana i criminal. La novel·la detectivesca del segle XX*. Documenta Balear. Palma, 2006.
- QUINTO, MANUEL (coord.). *Negro como la noche. Antología del relato policíaco*.Júcar. Madrid, 1991.
- RUBIN, MARTIN. *Thrillers*. Cambridge university Press, 2000.
- SÁNCHEZ SOLER, MARIANO (ed.). *Cosecha Negra*. Aguaclara-universidad de Alicante. Alicante, 2005. *Actas de Mayo Negro. 13 miradas al género criminal*. ECu. Alicante, 2009.
- SANTAMARINA, ANTONIO. *El cine negro en 100 películas*. Alianza, Madrid, 1999.
- SYMONS, JULIAN. *Historia del relato policial (Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel: A History*, 1972). Bruguera. Barcelona, 1982.
- TYRAS, GEORGES. *Geografías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Zoela, Granada, 2003.
- VALLES CALATRAVA, JOSÉ R. *La novela criminal española*. Universidad de Granada, 1991. Prólogo de Manuel Vázquez Montalbán. *La novela criminal*. Cuadernos monográficos. Número 6. Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación de Almería, 1990.
- VARIOS AUTORES. *Las letras del crimen*. República de las letras. Asociación Colegial de Escritores. Número 47. Coord.: Fernando Martínez Laínez. Madrid. 1996.
- VÁZQUEZ DE PARGA, SALVADOR. *Los mitos de la novela criminal*. Planeta. Barcelona, 1981. Segunda versión con el título *De la novela policíaca a la novela negra*. Plaza y Janés. Barcelona, 1986. *La novela policíaca en España*. Rosel. Barcelona, 1993.

**MONOGRAFÍAS**

- «Dossier Serie Negra». *Camp de l'Arpa*. N° 60-61. Barcelona, Febrero-marzo

1979.

- «Especial Novela Negra». *El País Semanal*, n° 240. Madrid, 15 de noviembre de 1981.
- «Dossier: La novela negra española». *Iberoamericana*. Madrid, 2001.
- «El continente criminal. La novela negra europea hoy». Coordinado por David Roas. *Quimera*. N°. 259-260. Julio - agosto 2005.

### REVISTAS ESPECIALIZADAS Y FANCINES

- *A quemarropa*. Diario de la Semana Negra. Gijón, 1989-2010.
- *Enigma*. Revista de literatura policiaca. Órgano e la Asociación Internacional de Escritores Policiacos (AIEP). La Habana (Cuba). Septiembre 1986-abril 1988.
- *Gimlet*. Dirigida por Manuel Vázquez Montalbán. Barcelona, 1982.
- *Las notas del violín*. Boletín informativo de la Asociación «Círculo Holmes», dirigido por Joan Proubasta. Barcelona, Febrero 1994.
- *L'H Confidencial*. Boletín del «Club de lectura» de la Biblioteca La Bòbila. L'Hospitalet (Barcelona). Dirigido por Jordi Canal.

### EN INTERNET

- *Abandonad toda esperanza*. Dirigido por Francisco J. Ortiz, desde Alicante.http://www.abandonadtodaesperanza.com.
- *Blakesblack*. Blog de la Gangsterera. http://blakesblak.blogspot.com/
- *Calibre 38*. Revista dirigida por Ricardo Bosque, desde Zaragoza. http://revistacalibre38. wordpress.com.
- *Cruce de Cables*. Dirigido por Juan Andrés Espert, desde Barcelona. http://crucedecables. blogspot.com
- *Estudio en escarlata*. Página web de esta librería madrileña especializada. http://www.estudioenescarlata.com.
- *El Bloc de La Bóbila*. Dirigido por Jordi Canal, desde L'Hospitalet (Barcelona) http://bobila.blogspot.com/
- *Generenegre.net* Directorio de recursos electrónicos sobre el género negro. Dirigido por Jordi Canal, desde la Biblioteca La Bóbila, de L'Hospitalet (Barcelona). http://es.geocities.com/biblioteca_bobila.
- *Interrobang*. http://jordivalerointerrobang.blogspot.com/
- *La Balacera*. Boletín de noticias negras dirigido por Ricardo Bosque. http://balacera.wordpress.com.
- *La Gangsterera*. Revista decana en Internet dirigida por Zeki Pérez, desde Gijón. http://lagangsterera.com.
- *La Maja Negra*. http://www.lamajanegra.net/La_Maja_Negra.html

- *La soledad del corredor de fondo*. Blog del escritor José Luis Muñoz, desde Granada. http://lasoledaddelcorredordefondo.blogspot.com.
- *Nadie es inocente*. Blog del escritor Javier Abasolo, desde Bilbao. http://elblogdeabasolo. blogspot.com.
- *Negra y Criminal*. Página web y blog de esta librería especializada de Barcelona. Dirigida por Paco Camarasa y Montse Clavé. http://www.negraycriminal.com.
- *Novela Negra y Cine Negro*. Dirigido por Francisco Ortiz, desde Granada. http://novelanegraycinenegro.blogspot.com
- *Novelpol*. http://blognovelpol.blogia.com/
- *Prótesis. Publicación consagrada al crimen*. Dirigida por David G. Panadero, desde Madrid. http://www.revistaprotesis.com/



MARIANO SÁNCHEZ SOLER, escritor y periodista español, ha trabajado para medios como la revista Tiempo y ha dedicado la mayor parte de su trabajo periodístico a la investigación, tanto del legado franquista como de la nueva extrema derecha.

En el apartado de ficción, Sánchez Soler se ha dedicado al género negro, en el que ha ha ganado premios como el *XII García Pavón* de narrativa policíaca o *L'H Confidencial* de 2013.

http://epubgratis.me/taxonomy/term/5561

# Notas

[1]«En una sociedad criminal, hay que ser criminal». <<

[2]Ver capítulo 3. Chandler frente a Hammet. <<



[3]Macshane, Frank. *La vida de Raymond Chandler*. Bruguera. Barcelona, 1977. Pág. 83. <<

[4]Chandler, Raymond. *El simple arte de escribir. Cartas y ensayos*. Emecé. Barcelona, 2005. Pag. 119. <<

[5]Chandler, Raymond. *El simple arte de matar*. Bruguera. Barcelona, 1980. Pag. 211.
<<



[6]*El simple arte de escribir*. Ob. cit., carta a Cleve Adams, 4 de septiembre de 1948. Pág. 119. <<

[7]*El simple arte de escribir*. Ob. cit., pp. 87-88. <<

[8]*El sueño eterno*. Planeta, Barcelona, 1985. Pág. 5-6. <<



[9]Citado por Vázquez de Parga, Salvador. *Los mitos de la novela criminal*. Planeta, Barcelona, 1981. Pág. 219. <<

[10]*La historia de Poodle Springs*. Debate, Madrid, 1989. Pág. 11. <<

[11]Versión de *Adios, muñeca (Historia de un detective)*, dirigida por Edward Dmytryk y producida por Adrian Scott, dos *black-listed* del macarthismo que formaron parte de «Los Diez de Hollywood», cineastas encarcelados y condenados por negarse a contestar al Comité de Actividades Antiamericanas. <<

[12]Ver la reseña que le dedica Javier Coma en su *Diccionario de la novela negra norteamericana*. Anagrama. Barcelona, 1986. Págs. 144-147. <<

[13]*La ventana siniestra*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1984. Pág. 37. <<

[14]Symmons, Julian. *Historia del relato policial*. Bruguera. Barcelona, 1982. Pp. 202-205. <<

[15]Cernuda, Luis. Ver «Dashiell Hammett», en *Poesía y literatura*. Seix Barral. Barcelona, 1971. Pág. 348. <<

[16]*Gimlet*, número 5. Julio, 1981. Pág. 39. <<

[17]Marini, Juan Carlos. *Grave Digger (Sepulturero) Jones, Coffin Ed (Ataúd) Johnson y los discursos de la negritud*. Presentación del libro *Un ciego con una pistola*. Bruguera, tercera edición. Barcelona, enero de 1985. <<

[18]Citado por Ricardo Muñoz Suay en Papeles sobre Chester Himes. Dos capítulos. *Gimlet*, Barcelona, 1982.
<<

[19]Santamarina, Antonio. *El cine negro en 100 películas*. Alianza. Madrid, 1999. <<

[20]Comas Puente, Ángel. 2001. *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, 2001. Tesis doctoral. Págs. 261-262. <<

[21]Durante estos años, en la cinematografía mundial se da una explosión renovada de cine negro, revitalizado por los nuevos estilos y/o autores emergentes. Ejemplos: *Malas calles* (Martin Scorsese, 1973), *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *La noche se mueve* (Arthur Penn, 1975) o *Taxi driver* (Scorsese, 1976). A principios de los ochenta, se estrenaron *Fuego en el cuerpo*, de Lawrence Kasdan; *Coup de torchon*, de Bertrand Tavernier; *El cartero siempre llama dos veces*, de Bob Rafelson; *Blade Runner*, de Ridley Scott; *Érase una vez en América*, de Sergio Leone; *El amigo americano*, de Wim Wenders; la ópera prima de los hermanos Coen, *Sangre fácil; Manhattan Sur*, de Michael Cimino; *Los intocables de Eliot Ness*, de Brian De Palma… <<

[22]Aranda, Vicente, «Literatura y cine negro: Fanny Pelopaja y otros casos». En *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*. Alex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.). Difícil. Valladolid, 2007. <<

[23]Ceballos, Noel. *Modelos de thriller español en el siglo XXI*. 2010. http://www.welovecinema.es/blog/modelos-thriller-siglo-xxi. <<

[24]Heredero, Carlos F. *20 nuevos directores del cine español*. Alianza. Madrid, 1999.
<<

[25]Urbizu, Enrique. «Delito, violencia y puesta en escena». En *Palabras que matan. Asesinos y violencia en la ficción criminal*. Alex Martín Escriba y Javier Sánchez Zapatero (eds.). Almuzara. Córdoba, 2008. <<

[26]*El País*, 24 de abril de 2009. <<



[27]Lardín, Rubén. «Menos es nada. Una aproximación al último cine negro español (1980-2005)». *Euronoir*. Madrid, 2005. <<

[28]Barroso, Mariano. *Sobre la traición*. En *Actas de Mayo Negro. 13 miradas al género criminal*. Mariano Sánchez Soler (ed.). ECU. Alicante, 2009. <<

[29]Heredero, Carlos F. *20 nuevos directores del cine español*. Alianza., Madrid, 1999.
<<

[30]Palacios, Jesús. 1998. «Ni rebeldes ni causa. Los años 90». En *Los desarraigados del cine español*. Varios autores. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón. Pág. 137. <<



[31]Prólogo al libro de Juan Antonio de Blas, *La novela de espías y los espías de novela*. Montesinos, Barcelona, 1991. Pág. 10-11. <<

[32]Symons, Julian. *Historia del relato policial*. Bruguera. Barcelona, 1982. Pág. 343. <<

[33]Montaner, Francisco. «Los mitos de la fantasía: James Bond». *Terror-Fantastic*, num. 72. Barcelona, 1971. Pág. 10. <<

[34]De Blas, ob. cit. Pág, 184. <<

[35]En Ambler, Eric, *La máscara de Dimitrios*. Bruguera. Barcelona, 1979. Pág. 5. <<

[36]Vázquez Montalbán, op. cit. Pág. 11. <<

[37]Ver el estudio en profundidad de De Blas, ob. cit. <<



[38]Cabe citar a Rafael Tasis, autor de *La Biblia valenciana*, novela de intriga escrita en catalán y publicada por primera en vez en 1955. <<

[39]Vázquez de Parga, ibidem. <<

[40]Declaraciones a Victor Claudin, en la revista *Camp de l'Arpa*, que él mismo dirigía. N° 60-61. Barcelona, Febrero-marzo 1979. En esta entrevista, Vázquez Montalbán se refiere también a otros dos novelistas en lengua catalana que cultivaron el género antes que él. De Manuel de Pedrolo afirma: «Pedrolo hace una novela postrada, acorralada, de poca respiración, que responde mucho al clima de opresión y obsesión de este país entonces. Novela testimonial de un estado de ánimo». Sobre Jaume Fuster destaca que entró en el género «para literaturizarlo». <<

[41]Publicado en la revista *Ateneo*, Madrid, 1 de agosto de 1953, con el título *De cómo el Quaque mató al hermano Folión y del curioso ardid que tuvo el guardia Plinio para atraparlo*. <<

[42]*Plinio/ Primeras novelas* [REY LEAR, n° 4], *Voces en Ruidera* [REY LEAR, n° 14], *Otra vez domingo* [REY LEAR, n° 18], *Plinio / Todos los cuentos* [REY LEAR, n° 33], *El hospital de los dormidos* [REY LEAR, n° 38], *La cocina de Plinio* [BREVIARIOS DE REY LEAR, n° 23]. <<



[43]Vuelve a recogerse a manera de prólogo en *Plinio/ Primeras novelas* [REY LEAR, n° 4]. <<

[44]Utiliza «suspensión» por «suspense», término éste que por entonces no había sido aceptado por la Real Academia Española. <<

[45]*Gimlet*, n° 2. Barcelona, abril 1981. <<

[46]Ver Jesús Egido, «El primer detective español». Posfacio al libro *Plinio. Primeras novelas*. Rey Lear. Madrid, 2007. Pág. 255 y ss. <<

[47]Entrevista a Victor Claudín. *Gimlet*, n° 2. Barcelona, Abril 1981 <<

[48]David Roas. «Plinio, el detective manchego, o cómo resolver casos en Seiscientos». *Cuadernos de Castilla-La Mancha*. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. Ciudad Real, 1997. <<

[49]Ibidem. *Camp de l'Arpa*. Pág. 36. <<

[50]Ver capítulo 15: *Manuel Vázquez Montalbán, último encuentro*. <<



[51]Ver capítulo 1: Cómo se escribe una novela negra. (¿Se puede freír un huevo sin romperlo?) <<



[52]José R. Valles Calatrava. *La novela criminal española*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Granada, 1991. Pág. 134. <<

[53]Maria Luisa Moraga Gil. *Francisco García Pavón y sus relatos policíacos*. Diputación Provincial de Ciudad Real. Ciudad Real, 2007. Pág. 255. <<

[54]José Fernández Colmeiro. *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*. Antropos. Barcelona, 1994. Pág. 159. <<

[55]Vázquez de Parga. *Los mitos de la novela criminal*. Planeta. Barcelona, 1981. Pág. 105. <<